Mngool.com

ر. م. ألبيريس

تاريخ الرواية الحديثة

ترجمه
جورج سالم

منشورات بحر المتوسط و منشورات عويدات
بيروت - باريس
بيروت . باريس

الطبعة الثانية ١٩٨٢

مـدخـل

مغامرة الرواية الغربية

أصبحت الرواية ، في منتصف القرن العشرين ، اوسع ازياء التعبير الاولية انتشاراً . وبينما كانت في الماضي وسيلة للتسلية ، واشباعاً سهلاً للمخيلة او للعاطفة ، اضحت تعبّر اليوم عن القلق والسرائر والمسؤوليات التي كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الاخلاقي والتصوف والشعر في جانب منه . كما ان الرواية نظراً لسعة توزيعها ، تمثل ، من الناحية الاجتماعية ، اداة الاتصال الادبي بين الجماهير المتفاوتة فيما بينها اشد التفاوت ، وان رواية كـ « الحرب والسلم » او «الوضع البشري»[1] وحدهما تبيحان التقاء اكثر القراء تطلعاً بأشدهم بساطة .

ذلك بأن الانسان الغربي الحديث يجد في الرواية كل شيء : كل ما ابدعه وكل ما يتجاوزه ، اي مصيره . والرواية تؤمن لكل مجموعة فكرية قوتها المفضّل : فهي تقدم للأذهان الوضعية الدراسات الاجتماعية التي يغذيها اليوم الاهتمام بما تقدمه البلدان النامية ، وتقدم للنفوس الحساسة ألعاب التحليل النفسي المرهفة والمخيفة ، وقد جددها في القرن العشرين الغور الى الاعماق البعيدة ، بل

---

١) صدرت عن منشورات عويدات . (الناشر)

حي تقدم لاصحــــاب الخصومات الجـدلية انفسهم مناسبة للانغماس في الحوادث اليومية ، كما تقدم للانسان الذي يشعر بمصيره تساؤلاً دائمـاً عن الوضع البشري او لاانسانية العـــالم . كما تقدم للجميـع المتع الطفولية التي تثيرها القصة المؤثرة والمغـامرة والحـكاية . انـ الرواية لتقوم بدور الـكاهن المعرّف ، والمشرف للسياسي ، وخادمة لأطفال ، وصحفي الوقائع اليومية ، والرائد ، ومعلم الفلسفة السرية . وهي تقوم بهذه الادوار كلهـــا في فن عالمي يهدف الى ان يحـل محل الفنون الادبية جميعاً ، ويمكن ان يكوّن في ايامنـــا شكلاً معمماً للثقافة . « وسواء سررنا بالرواية او رثينا لها ، فهي الآن وستبقى ، اكثر وسائل التعبير تذوقاً لدى جمهور واسع من القراء . وليس يعادل حيويتها الا طواعيتها ، وان اشد التنوعات غرابة واكثرها تجريداً واعظمها غموضاً ، لتتكاثر اليوم على الساق الروائية الهرمة[1] » .

وانـ اغراء الفن الروائي وإبهـامه يقومان حول هـذه الواقعة ، وهي ان الرواية تقدم في آنٍ واحد جاذبية « الحكاية » القاسية ، والسجل الواسع للأصداء النفسية والاجتماعية والانتولوجية والجمالية التي يمكن ان تشتمل عليها هذه الحكاية. وهكذا فان تاريخاً للرواية وحده ـ او لمصادر الالهام الروائية بالاحرى ـ يمكن انـ تأخذ بعين الاعتبار هذه الجاذبية المزدوجة ، والفتنة المزدوجـة ، والسحر المزدوج .



انـ تاريخ الرواية الحديثة هو تاريخ اطـّراح الحيـاء . ذلك بأن الفنون الاخرى ـ حتى التشكيلية منها ـ تسمو بأخفى خفايا الضمير الفردي او الجماعي، على نحو رمزي او تزييني. الا ان الرواية، كالمنمنمة، تنطوي على فن الجزئيات... فمنذ نشأتها ـ حكاية ما غريبة او مألوفة ـ تطورت باستمرار نحو مادة تزداد غنى شيئاً فشيئاً ، ولكنها تزداد باطنية ايضاً .

---

١) بيير دو بواديفر : تاريخ حي للأدب المعاصر ص ٢١٥

ان اعمق بواطن الكائن واكثرها حركة ، واشدها سرّية ، هي الهاوية التي جذبت نحوها الرواية منذ أواخر القرن السابع عشر ، وان القارىء دون وعي منه بهذا السحر الذي يستسلم اليه بمتعة ، يتبنى بيسر دور مصّاص الدماء الذي يجعل من قراءة الروايات متعة سادية ، فاذا رفضنا هذه المتعة بدت الرواية « باردة » .

وتصبح هذه التجربة بدءاً من روسو الى مورياك او نتالي ساروت ، مروراً بدوستويفسكي ، وسواساً وشيئاً يشبه الدوار . ان الفن الروائي هو فن السَبْر او كشف الاسرار . « ان الروائي الماهر هو الذي يساعدنا على معرفة هذا الجزء من حياتنا والتعبير عنه ، ذلك الجزء الذي يبدو للوهلة الاولى ، مكاناً لا يمكن الاطلاع عليه »[1] .

ومع ذلك فان كشف الاسرار في الرواية ـ دُوار الرواية هذا ـ لا يتجه كل الاتجاه نحو طبيعة المشاعر والعواطف ، ولو كانت غامضة او فاضحة . ان ما تريده السادية الروائية على نحو غامض ، وذلك للمرة الاولى في حضارتنا ، هو الولوج في قلب القلعة ، في « الضمير » في هذا الفراغ المتوتر الذي يجده كل انسان في اعماق ذاته ، هذا المذاق التافه في اعماق الحنجرة ، هذا الفيض الغامض من المشاعر والافكار ، هذه الكتلة من الذكريات التي لا جدوى فيها ، هذا الشقاء ، هذه الوحدة التي وصفها سارتر وصفاً مشخصاً في رواية « الغثيان » . ورغم الحياة التي عشناها فاننا جميعاً في غاية الفقر ، بيد اننا نعتقد بأننا اذ «نلج» في ضمير جارنا ، في الضمير المتخيل لأحد ابطال الرواية ، نجد عوناً وكشفاً ... وهذا ما يدفعنا الى هذه الكتب التي سرعان ما نطرّحها ، والتي ندعوها روايات .

فالرواية اذن هي مرض الرواية ، وهي ايضاً مرض الانسان ؛ هذا الانسان الذي لا «يكفيه» ضميره ، بل ينبغي ان نقدم له اغراء انتهاك ضمائر اخرى ،

١) جورج دوهاميل : مقالة عن الرواية ص ٣٤

ونجعله يعيش حيوات اخرى ، كيا يعرف هل ثمة حياة ما ، يتوقف عندها ، ولو كانت خيالية ... ان الرواية هي بديل الموت ، فهي تثبّت مصيراً ما ، مهما كان نوعه ، الا انها تثبّته في نهاية المطاف !! ولنقل هذا بصوت خافت : لقد حلت الرواية محل فكرة الابدية ، هذه الفكرة التي هي تعويض يتجدد دائماً .



تلك هي مفارقة الرواية . فهي في منشئها ، وفي ايسر تجاريفها ، تلبي متطلباً « ادبياً » هو الغاية في البساطة « حكاية » ، سرد ، قصة لا تعدو ان تكون شيئاً من نتاج المخيلة او « حكاية خيالية »[1] كما يقول الاميركيون ... بيد انها بعد عدة قرون من التطور ، بعد اذ اغتنت برام جديدة ، غدت تلبي حاجات اكثر سرية ، واشد باطنية ، وابعد عمقاً الى ما لا نهاية له .

وها نحن اولاء نرى ما حدث : فبعد ان تخلى الادب الغربي تدريجياً عن « اشكاله الثابتة » ، حصر ، في القرن العشرين معظم اهتماماته تقريباً ، وامكاناته واتجاهه ، حتى الفلسفية منها ، في شكل ادبي كان غياباً للشكل ، في نوع ملفق ، كان في الوقت نفسه نوعاً ادبياً واسع الانتشار . اما هذا الشكل الادبي فلم يكن ينضوي في البداية على أي من هذه الرغائب الجمالية والاجتماعية والميتافيزيقية ، لانه لم يكن يسعى الا لجمع خيوط الحكايات والحوادث والمغامرات ... ان الرواية فن ادبي سطحي (مبتذل في الآداب القديمة ، ومحتقر حتى القرن الثامن عشر) قد اغتنى بالمرامي الغريبة عن ماهيته .

ان تدوين «تاريخ للرواية الحديثة» لا يسعه الا ان يجمع هذين الاتجاهين ، ويظهر من خلال تطور هذا النوع الادبي ، مشاركتهما المتبادلة : إغناء الرواية بكل ما لم يكن من الرواية ، كما انني لم اشأ ان اذكر ، بصفتي مؤرخاً ،

(١ [Fiction

ظروف تطور هذا الفن ، لقد حاولت أن اجمع في منتصف هذا القرن «اصوات الرواية » وحسبُ .

لسنا هنا اذن في صدد تأريخ للأدب ، ولكن ما يعنينا هو ان نلتقط ، في الحاضر ، وفي مراجعة للحاضر ، المهمة المتعددة التي تتناهى الينا من هذا الشكل الثقافي والتعبيري ، وهي الرواية ، كما كانت وكما هي عليه الآن . ولسوف نتوسع في صوت الرواية الراهنة ، غير مترددين في تخصيص القسم الاوفى منها بالمعاصرين . غير اننا لن نهمل روايات العصور السالفة ، وذلك على قدر ما تشكل هذه مع انغام الحاضر ، ضجة خلفية لا يمكننا استبعادها . فما من قارىء اليوم يكتفي بالانتاج الادبي لعصره : وقد يحدث ان يؤثر الانسان دوستويفسكي على آخر رواية فاز باحدى « الجوائز الادبية » .

ولا يمكننا كذلك ان نقصر «حاضر» الرواية الراهن على الدراسة التقليدية للأدب « الوطني » : فالقارىء الفرنسي يقرأ في دقة دوستويفسكي او جويس او دوريل كما يقرأ بروست او مالرو، وان غزارة الترجمة جعلت من الثقافة الروائية ثقافة عالمية في الغرب . وكل شيء ههنا يحملنا على أن نأخذ بعين الاعتبار مجموعة الرواية الاوروبية ـ الانكليزية والالمانية والايطالية والاسبانية مثلاً ـ التي نقرؤها جميعاً بيسر مترجمة او في لغتها الاصلية . ومع ذلك فان من الملائم ان ننحّي الرواية الاميركية والرواية الروسية او الرواية في اميركا اللاتينية ، لان هذه الروايات قد تطورت في عوالم تختلف ، اجتماعياً وثقافياً ، عن عالمنا ، وان تاريخها لا يمكن ان يختلط مع تاريخ الرواية في اوروبا .



ان قارىء الرواية ، بفضل ما نشر من النصوص القديمة نسبياً ، وبفضل تعدد الترجمات ، ليجمع اليوم اصوات الحاضر والماضي، واصوات بلده واصوات البلدان الاجنبية . ويمكننا ان نتخيل في يسر قارئاً « يلتقط » على « راداره »

في وقت واحـد رحلات جاك ماسيه وملاحم تومـاس هاردي الطبيعية ، وآخر رواية عصرية في الحلقات الباريسية .

وليس الناقد ، بالنسبة الى القارىء الذي يحاول ان يجدد آلته اللاقطة للصور الروائية ، الا اخصائياً في الالتقـاط وتوضيح الصوت : انه مهندس رادار يتعلم ان يقرأ بمزيد من الدقة فوق هذه اللوحة: هذه اللوحة الحساسة الى حد يتراكب فيه المـاضي بالحاضر ، ويفسر الواحـد منهما الآخر ، واني لأدعو هنـا الى فن « توضيح الصوت » و « تحديده » فقط .

سوف يعطي هذا الكتاب تعريفـات فنية دقيقة عن كبار روائيي الماضي والحـاضر ، وعن مرامي الرواية المتعـددة . كما سيقدم ، فيما أرجو ، طريقة في وضع «نقاط الاشارة» فلا يبحثنّ احد فيه عن ايضاحات اخرى لا قيمة لها. لقد اردت ان آتي على ذكر جميـع الروائيين «الاحياء» «والذين يمكن سماع صوتهم» فيما كوّن حياتهم وفيما يجـدد حضورهم ، بحيث يتعرفهم القـارىء ويحبهم ؛ اما بالنسبة الى القارىء الذي لا يعرفهم ، فيستطيـع ، عند الضرورة ، ان يتعرفهم ويضعهم في مواضعهم ويقبل عليهم او يرفضهم . ولقد اردت ان ابثّ فيهم الحياة وذلك بالاشارة السريعة الى مؤلف أو نص مـــا من النصوص[1] . . . فزولا ونتنائيل هوثورن ولورنس دوريل يجددون هنـا بحساسيتهم واقوالهم . . الا ان القارىء لن يجد في هذا الكتاب ، ما يجده في تواريخ الادب ، من ترجمة لحياتهم وقائمة كاملة باسماء مؤلفـاتهم ... فليس من الملائم في كتاب يتألف من حوالي ست مئة صفحة كبيرة ان نقدم ثلاث مئة صفحة منقولة من كتاب موسوعي . فهذه المادة ذات الطابع المدرسي الصرف يمكن العثور عليها في اصغر معجم ؛ وفيما عدا الاحوال التي ارشدت فيها القارىء الى تواريخ الادب بأنني لم احتفظ الا بالالهام الروائي وباللون والنغم والطريقة لدى كاتب ما او في رواية ما .

١) لن أشير في الحواشي الا الى المؤلفات التي استشهد منها بجملة او اكثر ، وذلك مراعاة لابسط الاعراف السائدة .

واخيراً فان التحليل الادبي كثيراً مـا يتعلق ، في ايامنـا هذه ، بمشكلات الابداع : اي بعلاقة الاثر بالـكاتب ، وعلاقة الـكاتب بعصره ، كما لو ان الامر الاساسي هو اعطاء تفسيرٍ او اعادة بنـــاء الاثر الادبي - وهذا كله استمرار للادعاء العلمي في الدراسات الادبية - اما انا فقد آثرت هنا ، كيما افتح دروب الرواية العـالمية ، ان ادرس بكل يسر الطريقة التي يظهر فيها الاثر ، والموقف الذي يتطلبه من القارىء . لقد احللت دراسة ظاهرة العلاقات بين الاثر والقارىء محل دراسة ظاهرة الابداع .

وعلى هذا ، فباستطاعتنـا ، من خـلال أطر التـاريـخ الادبي ، وفي اثارة تلتصق وتمحي فيها هذه الاطر وهذه السطور ايضاً ، وذلك من خلال تنوع هذا الفن الذي يتغذى بكل ما هو غريب عنه ، ان نبعث مغامرة الرواية الغربية . فالرواية اذ ولدت مع الانسان الحديث قد تطورت معه . وان تاريـخ فن ادبي ليكاد يختلط بتاريخنا او بقدرنا على اقل تقدير .

الباب الأول

قوى النمو

الفصل الاول

الرواية الاولية :
من الباروك الى الانفعال واطراح الحياء

الاصول :

- «المدهش» الباروكي ، عالم الوهم والرواية المتحذلقة .
- من الباروك الى المضحك ، شارل سوريل واندريه جيد .
- شكل من اشكال نقيض الرواية : فولتير وجيد .
- الواقعية الاولى : مذكرات ورحلات .
- فورتيير ولوساج ، ادب الشطّار السطحي .
- الحياء الكلاسيكي ، والرياء الشهواني .
- عبادة الانفعال : ريشاردسون وروسو ، مانون ليسكو والرواية المؤثرة .
- ماريفو ورواية الغنج .
- نحو التحليل الباطني : بنجمان كونستان ، أطراح الحياء السيكولوجي .
- الرواية الباطنية واسرار القلب ، من بنجمان كونستان الى نتالي ساروت .
- اعماق الشعور والروائية الداخلية .
- القرن التاسع عشر : فاصل واقعي .

ينبغي ألا نعتقد ، بناء على ذمة تواريخ الادب، ان الرواية المسماة في القرن السابع عشر بالرواية المتحذلقة كانت رواية غزلية وحسب . فرواية (سيروس الكبير) و (كليلي) و(بوليكسندر) لغومبرفيل ، ورواية (زيد) لمدام دولافييت (أو لسغري) هي حكايات جنيات اكثر منها روايات حب. لا جرم ان (ارتمين) يعشق (مندان) شأن (مازار) واميرِ اشور . وتظل (مندان) صعبة المنال طوال عشرة مجلدات ... الا ان مجلدات سيروس الكبير العشرة لا تمتلىء بالحب امتلاءها بالغزوات والمعـارك ، والغرق ، وعقود الزواج وفسخها ، والخونة والخائنات ، والاسر والهروب ، دون ان نحسب كل ألعاب الزمان والمكان ، كتلك الرسالة التي سُرقت وضلت خمس عشرة مرة قبل ان تصل الى من أرسلت اليه . لقد استعاد كلوديل هـذا الموضوع في مسرحية (الحذاء الحريري) في الرسالة الموجهة الى رودريك . وهنـاك عـدد من الاحـداث العرضية من قبيل « المدهش المضحك » وهو من ملامح كلوديل كذلك ؛ فقد يحدث ، في رواية سيروس الكبير ان يندفع رجال ارتمين في بهجة ، إبان معركة بحرية ، الى سفينة القرصان بينما يتصرف رجال القرصان تصرفاً معاكساً . وتكون نتيجـة المعركة ان هؤلاء البحارة الشجعان ، دون مـا قتال ، قد تبادلوا سفنهم ... بيد ان الكاتب في تصويره لهذا الحادث لم يسعَ الى المضحك ...

ان ما كان يبحث عنه هو هـذا « المدهش » العجيب الذي لا حدود له ، التافه والمذهل ،،المنبعث من مخالفة المألوف ومن تعقد الحياة بخاصة . ولا فائدة في ان نضيف ان هذه الروايات محشوة بالاخطاء والتكرارات ، وينتسب نصف الابطال الى معاكسة الجاسوسية ، أكان ذلك في الحرب او في الحبّ ، ويختلط

ذلك كله بالاغتراب . فنحن ننتقل الى الغرب او الى الهند دون ان يجعل هذا من الرواية رواية تاريخية عمداً. وفي رواية (زيد) يتجول بعض الاسبان العجيبين من ترغون الى تالافيرا ، ويتصارعون ويصبحون قطاع طرق او قواداً ، ويقع البطل في حب يونانية (ماذا جاءت تفعل في اسبانيا ؟ لا اهمية لذلك) فيتعلم اليونانية بينما تتعلم هي الاسبانية ؛ ولقاؤهما الثاني مثال جميل على ازدواج اللغة المقلوب . وبهذا يكشفان حبهما المتبادل .

على هذا النحو وُلد عالم ذو ادراج ، يهدف الى الادهاش ، ومهما يكن البطل ، نبيلاً اسبانياً يجابه البرابرة او محارباً رومانياً يرتدي ثياب قائد فرنسي ، فان عقدة غرامية تقود « الرواية » خلال عشرة مجلدات او سبعة عشر مجلداً ، وقد تُنسى العقدة طوال مجلد كامل، فتتخذ تعلّةً وحسبُ ، وتتوالد المغامرات الواحدة من الاخرى ، فتتعقد وتتشابك فيكون التهيؤ للمعركة وتسيل دموع العاشقين ويحدث الاختطاف والاسفار ويُخلط بين شخص واحد الخ ... ان الحكاية لتتوقف باستمرار لتُسرد مغامرات الاشخاص الثانويين . غير ان حب الخيال[1] كان يسيطر على ذلك كله .

---

(١) كان يمكن ان تخصص لهذه الرواية الباروكية مقدمة تاريخية في كتاب كامل لتاريخ الادب . « فالرواية » في اوروبا منذ القرن الرابع عشر هي ترجمة نثرية واستمرار لسلسلة المغامرات المنظومة ذات الاسلوب الملحمي : اناشيد الامجاد ، والمغامرات العسكرية و «الروايات الغرامية » بخاصة ، كرواية تريستان وايزوت وروايات الطاولة المستديرة او قصائد الاناء المقدس (القرن الثالث عشر) والاساطير الوطنية (أناشيد الامجاد) او صوفية (البحث عن الاناء المقدس) . هذه المواضيع الخيالية قد بهتت حين نقلت الى روايات نثرية . ونحن نجد في هذه الروايات كل ثمرات الروايات المتسلسلة : من ابطال غير مرئيين شجعان ومتواضعين ، ومغامرات لا نهاية لها وسوء تفاهم وغنج ، وعاطفية بين البطل والبطلة الخ ...
ان الاسبانيين (اماديس دو غول) والايطاليين (الذين عادوا الى الشعر والى الفن النبيل مع اريوست ولوتاس) قد جسدوا هذه الروايات المتسلسلة العاطفية البطولية ، وهكذا اغروا بتجديدها في فرنسا .

ان الرواية الباروكية في القرن السابع عشر هي صدى عشاق الروايات المتسلسلة ، فمن بلد الى بلد تقهقرت شيئا فشيئا أساطير بطولية وصوفية ضخمة ، واستحالت الى سلسلة من المغامرات التافهة الروكامبولية . فنحن اذن امام شكل متقهقر اي

من الطبيعي ان هذه المؤلفات لا يمكن قراءتها . فشخصياتها ، الارستقراطية جداً ، والتافهة مصنوعة من الورق . ولغتهم ليست لغتنا ، بل انها نقيض لغتنا: خطاب (في سبع صفحات) بدلاً من الحوار . واخيراً فان المواضيع التي كانت تثير الخيال آنذاك هي امور مضى زمنها قطعاً ، سواء في طبيعتها او في شكلها. ولا يمكننا ان نكوّن فكرة عن السحر الذي تحتوي عليه الا حين تلخص لنا[1].

ان هذا العالم الروائي كان عالم الوهم فلا شيء صحيحاً فيه ، وإنا لنعرف ذلك مسبقاً ، وهذا ما كان الناس يحبونه فيه . ثمة فُرس او رومان او برابرة وفق الحكاية ، معاصرون لمدام دوسفينيه بأذواقهم ولغتهم ، اولئك الابطال المغامرون يرتدون كل صباح لبوس الحرب، ويعرفون كيف يحيدون عن السهام في المعارك ، وان من المتفق عليه نهائياً ان هؤلاء الاشخاص هم اشخاص من (اريوست) ومن (لوتاس) بخاصة . كائنات من عالم الخرافة لا من عالم البشر الحقيقيين ، وانهم ليبالغون في التعبير عن انفسهم في ذلك .

لا بد ان الرواية الباروكية كان لها سحرها ، هو سحر الحرية : المخيلة المحض . في ابعاد الحقيقة والواقع . وهي تدين بهذه المجانية الكاملة لكونها ولدت يتيمة دون نصير او حماية . فهي لم تكن تستفيد من اي من تلك التقاليد او المصطلحات او محاكاة الاقدمين مما يسم الانواع الادبية الاخرى : « ان الرواية لا تكاد ترتبط بشيء من العالم الكلاسيكي : فهي تقيم في ارض جدودها كالهندسة القوطية ، انها « رواية »[2] .

موجه خاصة لامتاع الجمهور ، ومفصل وفق خيال هذا الجمهور (من النبلاء والبورجوازيين) مما كان يشكل اصل المخيلة الروائية في اوربا . ان الروايات المتسلسلة ، سليلة روايات الفروسية قد اعيد كتابتها واقتباسها باستمرار ، وطبعت وقرأتها الجماهير منذ القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر .

) نجد في كتاب اندره لو بروتون: الرواية في القرن السابع عشر خلاصات ممتازة ورشيقة.
٢) البير تيبوده : تأملات في الرواية . ص ١١٤ غاليمار ١٩٣٨ .

ان الرواية الباروكية تشير الى الدرجة صفر ونقطة انطلاق الرواية . انها « الرواية بلا صفات » حكاية متخيلة حتى التقزز ، مغرية وخيالية حتى التخمة : المخيلة الحرة .

كانت حرة في ان تعطي القراء العبث الذي يحبون دون اي هدف آخر . كانت «الافيون الروائي»، السلعة التي لم يكن يقيّمها نقاد ذلك العصر كثيراً ، ومع ذلك فقد كانت رائجة في العالم ، وان مختلف اشكال الرواية المتسلسلة ، ثم رواية « النوع » (رواية المغامرات او الرواية العاطفية او البوليسية الخ ...) هي الى حد ما سليلة تلك الرواية: فالغاية في كل الاحوال تقديم غذاء من الخيال الروائي الخام ، في اطار بعض عادات الجمهور .



ان ما يهمنا في الرواية الباروكية هو الفترة التي بدأت فيها تنهار . فهذا الافراط في المخيلة الزاهية التافهة التي كان عليها الباروك تُقدّر قيمته بالمشكلة التي طرحها انحلاله : اي الصراع الحاد ، الساخر ، اللاذع ، بين فقر الواقع وغضب المخيلة المخنوق التي اعيدت الى الواقع .

فمنذ القرن السابع عشر عاش شارل سوريل هذه المأساة في فرنسا ، فهذا الانسان الحسير المستقل الذي يشبه الاديب (ليوتو) لم يشأ ان يشارك في خرافة اللاواقعية التي كان عصره يتمتع بها .

ان رواية (الراعي المعتوه) تريد ان تكون كاريكاتوراً للروايات البطولية والمتأنقة . فالحب والمغامرة في هذه الرواية الغامضة يتجليان ، بكل تواضع ، في (سان كلو) بدلاً من الجزائر او الهند: ومع ذلك فمغامرات (ليزيس) و(شاريت) و (ادريان) لكي تحمل احداثاً عرضية حيث يسقط روميو من سُلمه ويتلقى دلواً من الماء على رأسه ، تعمد الى تعقيد في الحوادث غير واقعي ومثير يتجدد دائماً وذلك في (فرحة الابتكار) . ان سوريل يتخيل «طباقاً» مضحكاً لأبطال

الرواية المشهورين في عصره، ولكن في هذه الصورة الكاريكاتورية تكمن الناحية الاساسية في هذا النوع الادبي ونعني بها دهشة المخيلة . وحين يتنازل (ليريس) في ختام الرواية عن تنكره ومغازلاته وبطولته كيما يكتشف انه ليس الا رجلًا مسكيناً ، فانه يفعل ذلك ، وكله ارتباك واضطراب . واذا كان سوريل قد سخر من الوهم فقد عبّر بذلك عن حسرة غير مقصودة على مفاتن الوهم .

أليست هذه هي حال دون كيشوت ؟ ان رواية دون كيشوت وهي سخرية من وهم الفروسية ما كانت لتوجد لولا روايات الفروسية[1]. وحين سخر سرفنتس من وهم دون كيشوت كان يشارك في الوقت نفسه ، في وهم عصره .

وهكذا فان الرواية الخرافية الباروكية قد تحولت الى خرافية فظة متهكمة في صراع متجدد دائماً بين المخيلة والتهكم. فبهجة الروائي الساذج ـ مؤلف (اماديس دوغول) او مؤلف (فرمون) ـ كانت تقوم على ربط احداث تتفاوت فيما بينها من حيث المخالفة للمألوف ، وكان المؤلفون يجددونها باستمرار ، الا انها لم تكن قط جديدة . وإما كفّ الناس عن الايمان بهذا «اللعب» فانهم يستبدلونه برواية تسخر منه (Parodie) وهذا النوع من الروايات يشكل فناً من ادنى الفنون الروائية .

ان رواية (الراعي المعتوه) لسوريل و (كانديد) لفولتير، و(اقبية الفاتيكان) لجيد تتخذ نقيض هذه المسلمات بدلاً من ان تقوم، شأن رواية (سيروس الكبير) على ابطال ونظرة عجيبة ووهمية للعالم . لا شك في ان الانسان يتمنى ان يعتقد بنفسه البطولة ، ولكنه ليس في حقيقة الامر الا وجهاً من الورق يعتقد نفسه بطلًا . او انه يُحمل على تمثيل هذا الدور : « لم يستطع كانديد وهو في دهشة من امره ، ان يتبين كيف كان بطلًا » ونحن نعلم ان كانديد قد صُفع على قفاه في الختام ، على حين قتل ستة آلاف من البلغاريين وعشرة آلاف من الأفاريين ...

---

١) راجع ميكيل دو اونامونو : حياة دون كيشوت وسانشو بنزا . ألبن ميشيل ١٩٥٩

ان مغامرات كانديد وزَديغ ورحلات سكارمنتادو هي نقيض للمغـامرة ، ونفي للمبـاهج الروائية ، واخفـاق الانسان في ان يكون مفيداً الا عن طريق السخرية ، ولم يعد «ابطـال الرواية» هم البارزين ، بل ذهن المؤلف . فالشخصية الرئيسة في رواية كانديد ليست (كانديد) ولا (بنغلوس) ولا (مرتان) بل هي فولتير . وكذلك فان الشخصية الرئيسية في رواية (أقبية الفاتيكان) ستكون أندره جيد...

ذلك بأن نقيض الرواية هذا (اي اسم آخر يمكننا ان نطلق عليه ?) قد وُلد مع سوريل من تفسخ البـاروك ، كما ولد ، من قبل ، من حمق « روايات الفروسية » سرفنتس سيد هذا النوع الادبي الذي استطاع ان يعطيه ، دفعة واحدة ، كآبته المبهمة .

وحين ستصبح رواية الملاحظة السيكولوجية والواقعية ، بُعيد نهـاية القرن التاسع عشر ، على وشك التفسخ ، فان سخرية نقيض الرواية ستتجلى من جديد في بعض آثار اندره جيد (Les Soties) .

وكما كان سوريل ثم لوساج وفولتير يرفضون تفوق الوهم على الحيـاة ، فان جيد يرفض ـ وهذا يعود الى المعنى نفسه ـ تفوق الحياة على الوهم ، ويُظهر ان الحياة ان لم تكن قصة عجيبة فليست الا مهزلة ... فأبطال (اقبية الفاتيـكان) جوليوس دوباراغليول ، ارنيكا بيترا ، اميدا فلوريسوا ـ الذين يشبهون ليزيس بطل رواية سوريل هم فئران تجارب جُفاة يُخضعهم جيد تحت ملامح (بروتوس) او (لافكاديو) لسلسلة من اذى التجارب الطبيعية . ان براهينهم تشابه تآليلهم ، وسذاجاتهم ومغامراتهم مضحكة كمغـامرات الراعي المعتوه ، وكما كانت كاترين الساذجة عنـد سوريل تظن « راعية » شاريت ولم تكن الا دمية في يد ناقد ساخر ، فان (انتيم ـ ارمان ـ دوبوا) ظن عالمـاً او ملحداً ، وظل دمية بين ايدي جيد الذي يتلهى بحمله على العودة الى الايمـان ثم الارتداد عنـه . ان كل شيء غريب مبدئيـاً في (اقبية الفاتيكان) ولا سيا العقد التي ينبغي ، قبل كل

شيء ، ألا ينظر اليهـا نظرة جدية . ان هذه الرواية المضحكة لا تشبه الآثار الساخرة الا ان فيها ، مع ذلك ، شيئاً من السخرية التي ابتكرها شارل سوريل في فرنسا قبل قرنين ونصف القرن ، وان فلوبير وحده هو الذي فكّر فيهـا في القرن التاسع عشر في روايته (بوفار وبيكوشه) .



بيد ان الرواية اغتنت وثقلت « بالحقيقة » منذ نهـاية القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين ، فرفضت ان تكون « حكاية » كيما تصبـح ملاحظة واعترافاً وتحليلاً . ولم تعد تُقدّر الا بمـا تهدف اليه : فهي تهدف الى تصوير الانسان او احد عصور التاريخ ، أو الكشف عن آلية المجتمعات ، واخيراً فانها تطرح ادق المشكلات الراهنة[1] .

لم يعد الخيـال او متعة الابتكار بكافيين . ففي مطلع القرن الثامن عشر أحلّ (كورتيلز دو سندرا) وهو خليفة (بوسي - رابوتان) محل الابطـال الاسطوريين اشخاصاً حقيقيين . فنشر « مذكرات » الكونت دو روشوفور ، وكولبير ، والدوق دو روهان ، او مذكرات دارتنيـان التي اعتمد عليهـا الكسندر دوماس كما نعلم ، وهو يعتقـد ان هذه المذكرات صحيحة . كانت تلك حكايات مختلقة ولكنها واقعية عن حياة الشخصيات التاريخية ، وعبّرت هذه المؤلفات عن الميل الى « الواقع » ولو كان مغلوطـاً . وبدءاً من هذه الفترة اتخذ الروائي عادة تقديم كتابه على انه مخطوطة اكتشفهـا وتقوم على حكاية مبتكرة . وكان ماريفو وبريفو مرغمين على التصرف على هذا النحو رغم ان احداً لم يصدقهما .

---

١) باستطاعة القارىء اذا ما اراد متابعة اغتناء الفن الروائي طوال القرن التاسع عشر ان يتخذ مثالاً على ذلك في الرواية الانكليزية ايضاً . أمـا انا فلم أشأ ان اثقل البحث بذكر هذا العصر الذي أصبح بعيداً ، ولما كنت لا أريد لهذا الكتاب ان يكون موسوعة فقد حذفت القسم الاكبر من أمثلتي بالادب الفرنسي .

وكذلك فسيشيع الفضول بين الناس فيما يتعلق بالعادات والوصف «الدقيق» للمشاهد والبلدان البعيدة كما شاع هذا الفضول نحو معرفة الاشخاص . واجتاحت الرواية حكايات الرحلات ، فقد نشر جاك مرسيه سنة ١٧١٠ كتابه « رحلات ومغامرات » وكان مقدمة لروبنسون كروزو ولكانديد ، وارسل بريفو بطله (كلوفيلاند) ليزور قبائل الاباكي في اميركا ، بل مضى حتى اعطاء نماذج من لغتهم . كم سيكلف برنردان دو سان بيير وشاتوبريان من بعده باثارة هذا الوصف للبلدان الاجنبية ! وجاء بعد ذلك الرحيل التقليدي الى الشرق لدى جميع الرومنتكيين بعد مغامرات الروح البارسيّة أمام نهر العاصي وفي البندقية وطليطلة ، وكل السياحات البعيدة التي قام بها بيير لوتي وكلود فارير . ان الرواية راحت تتغذى بزينتها الخاصة .

وهكذا فالرواية لم تنشأ حتى آخر القرن التاسع عشر الا ان تكتسب امكانات جديدة راحت تبهظها شيئاً بعد شيء : الاماكن والاطار والمجتمع والعادات والعقدة والطبائع والفاجعة والصدى الاجتماعي والدلالة الروحية .

وباغتناء الرواية على هذا النحو سلكت بسرعة فائقة طريقين : تصوير المجتمع والحقيقة السيكلوجية . انهما مكسبان ولكنهما مزلقان ايضاً . فبدءاً من الفترة التي كان فيها على الروائي ان يكون « حقيقياً » بالضرورة في خلقه للطبائع والمجتمع ، فقد كان يخاطر بألا يصنع اي شيء خارج حدود هاتين القاعدتين المدرسيتين . والواقع ان هذه الفترة لن تأتي الا حوالي سنة ١٨٥٠ .



كان ممتعاً بالنسبة الى جمهور بورجوازي ان يود التعرف على نفسه في شخصية البائع العادي بين عدد من شخصيات الرواية . وقد ارضى فورتيير هذا الميل . فرواية « الرواية البورجوازية » تصف وصفاً لطيفاً ساخراً أناساً من حيه . هذا وان سوريل وسكارّون لم ينتظراه كي يبرزا الى الوجود رجالاً « منقولين عن

الحياة » بدلاً من « ابطـال الرواية » : حمقى من الريف ، وخادم وحوذي .
ومنذ القرن السابع عشر التقت الرواية الفقيرة بخيالها بالحكاية القديمة (Fabliau) في ميلها الى اغتياب الآخرين ورؤيتهم سمجين كما هم في حقيقتهم. وها هوذا هدف للرواية جديد : ان تكون « تصويراً » وأهجية مسلية مع شيء من المكر ...

هذا ما كوّن شهرة الكتّاب الذين ُوصفوا بأنهم « يكتبون عن الشطار (Picaresque) . فرواية (جيل بلا) للوساج تقدم بين بضع مئات من الاحداث العرضية ، صورة كاريكاتورية لأحـد الاطبـاء المشهورين بباريس او لأسقف لا يقل عنه شهرة في فرنسا . ولا اهمية لأن تكون الصورة الكاريكاتورية مبالغاً فيها او تدور حوادث الرواية ، نظرياً ، في اسبانيا. ان هذا الميل الى الاغتياب لهو ميل انساني . وكان يظهر ، فيما مضى ، في الاهاجي او في « الحكايات الطيبة » ولقد استولت الرواية على هذا .

ففي البدء كان راوية ً سطحي ، هزل وشرير ، يروي مهازل تتفـاوت في نصيبها من الغرابة ، حيث يظهر البشر على انهم دمى مضحكة ، الا انهم ُيعاملون معاملة واقعية . كانت تلك هي الحكايات القديمة (Fabliaux) ، بما تشتمل عليه من فلاحين ُسذج وفلاحين محتـالين وشرسين . ثم جاء الفن الاكثر رهافة مع مرغريت دو نافار في كتابها (الهبتامرون) الذي استوحته من بوكاشيو، والواقعية المفجعة عند (بانديللو) ثم المهـــارة والجمال عند (بيريه) و (دونويل دونال) ، ويسيطر رابليه على القرن السادس عشر كله ، الا ان رواية (بانتغرويل) ـ وهي الرواية التي تحتوي على كل شيء وذلك قبـل ثلاثة قرون او اربعة ـ ان هي الا استثناء .

اما في القرن السابـع عشر فقد ظل كل شيء مجرد سرد ، ورغم الرهافة التي نجدها في بعض الاحيان فان الاشخاص كانوا يتابعون القيـــام بدور البطل في مهزلة معجبـة . ان عالم سكارون يتلخص بصور من الورق ـ مع انهـــا شديدة الواقعية ـ تصدر عن رؤية كاتب ماهر متهكم ؛ وصل الى (مانس) فريق من

الممثلين بأسمائهم البـالية « فجاء احد القواد ويدعى لارابينيير ، لمحادثتهم وسألهم بلهجة فيها سلطان الحاكم من هم ... وانتهت المحادثة ببعض الكلمات والايمـان وانهم سينتظرونه امـام العربة . كان ذلك هو خـــادم الاشرار الذي ضرب الحوذي ... لان بقراته وحصانه التهمت بكثير من الحرية كومة من الشعير كانت امام الباب ...»



ومـع ذلك فان هذه الدُمى المضحكة ، في هذا العصر نفسه ، قد اغتنت بالعواطف ، منذ اونوريه دورفه مثلًا . ومن المبـالغة في القول ان نزعم ان هذا البعد الجديد هو الذي خلق الرواية السيكلوجية .

الا ان هذا الفتـح كان باكورة ، اذ كان لا بد من مرور قرنين على الاقل للتجرؤ على غزو عـالم المشاعر الغني غير المجـهول من غير خوف . فمن اونوريه دورفه حتى لاكلو وستندال ودوستويفسكي ثمة مجتمع حَيّ ، مثقل بالمواضعات الاجتماعية او الرياء الاخلاقي – مجتمع معارضة الاصلاح في فرنسا – يقـاوم بلذة ومكر وملال الغنى الادبي الذي اكتشفه . ولم يكد الناس يلحظون ان «اعمال» الانسان ، وهي المـادة الاولية للابداع الروائي ، تتبطن بالمشاعر والاحاسيس وسوء التفاهم المتبـادل ، مقصودة كانت ام غير مقصودة ، بين ضميرين انسانيين ، حتى راح المجتمع يفزع من هذه الامكانية الجديدة ويسعى كنصف عذراء للتمتع بهذه المبـــاهج ، ولكن بشكل غير كامل ، وهو يعمد الى الغش . وهذا هو المركّب الخاطىء الذي يجعل اثراً كـ(عشتروت) وحتى (اميرة كليف) ثقيلًا كل الثقل بالنسبة الى قارىء في القرن العشرين .

كان ذلك اذاً زيـــاً جديداً : ونعني به الاحاسيس والضمير والاعيبه « والاهواء » الا ان الكتّاب كانوا يزيفونها بدافع الحيـاء . وذلك « بتحليل » العواطف اولاً ثم بتحويلهـــا الى تبريرات وجدانية والى بلاغة (كما فعل ذلك « شعراء الغزل ») هي ذي بيلند (Bélinde) التي تأثرت حواسهـــا بجمال

سيليون ، الا انهـــا تحسب نفسها من الحشمة والبراعة (لنلحظ جيـداً المصادفة الموفقة) بحيث تخفي ذلك عن صديقتهـا امارانت وعن سيليون نفسه . « لقد انفعلت بيلند الا انها لم تتغير ... وكادت الشفقة تتغلب عليهـا (قول خبيث للتعبير عن الاحاسيس امام المحبوب !) ورغم انها عانت كثيراً من الالم بسبب سيليون فمع ذلك كانت راضية رضى لا يعدله شيء ان تعرف انهـا موضع حب كامل عند من كان يحبها اكثر ... وربما كان لذلك ان يؤثر بعض الشيء على تصميمها ، ولم تكن هي الا راغبة في نزع كل فكرة لدى امارانت من انهـا كانت مصابة بعذابه ، وانهـــا ما تزال تحب هذا الراعي وانه هو ايضاً يحبها ، وهكذا فقد تغلبت على شفقتها...[1] » مـا اشد تعقيد هذه الجمل ، ومـا اكثر التوريات فيهـا . ان المرء ليصاب بصداع حين يشعر بحمية حسية وان عواطف بيلند (وهي ، بيني وبينكم ، تافهة جداً) معقدة جداً كيما يُستعمل لها هذه الجمل . وهذا الحياء كله نلقاه عند مدام دولافييت وعند روسو أيضاً .

فرواية (اميرة كليف) المشهورة (١٦٧٨) قد ادخلت الى الرواية ، مبدئياً ، « صحة الطبائع » والحق ان مدام دو كليف قد قدمت في هذه الرواية انسجاماً قوياً جداً في عرضها لطبع كل من الابطـــال . مسيو كليف ومدام دوكليف ومسيو دو نمور . وطبقت هنـــا هذه « السيكلوجية » التي ابتدعهـا كورناي وراسين والتي تريد ان يكون « اي رد فعل يصدر عن الانسان امراً يمكن تفسيره » . وكانت بذلك تبشر بالرواية « السيكلوجية » التي ستظهر فيما بعد .

هذا هو القرن السابع عشر كله : لقد استبدلت ألعاب النحو واللغة بالدراسة الحقيقية للعواطف . وقد رفض الكتاب الولوج بصراحـة الى عالم الحواس ، وخلقوا عالماً مزيفاً من العواطف المحللة الخاضعة للعقل ، والاهواء التي يُصرّح بها . وليس من يجهـل ان راسين ، كما يشير الى ذلك في مقدماته ، قد صوّر

---

(١) هونوريه دورفه : عشتروت .

الاهواء لكي يظهر اضرارها .. ان الرياء الادبي المتأنق قد حاك معطفاً حول هذا القرن .

بيد ان « حقيقة » حركات القلب او الروح لم تتأخر في فرض ذاتها . فقد استطاع الناس ان يُعجبوا في ادب ماريفو – دون ان يروا في ذلك اكتشافاً – لطف يتيمته (ماريان) وحيلتها . فهذه الفتاة المجهول اهلها ، المحِبة لـ (فلفيل) الجميل ، تهرب منه لعفتها ولأنها تعرف تباين وضعهما ، وهي تسعى ، اذ تهرب منه ، لتحمل ام الشاب على الاعجاب بجميل خصالها ، ويقع هذا في حب هذه الفتاة ذات النزاهة الرفيعة . ولا شك ان ماريفو من المهارة بحيث لا يكون هذا الحساب صحيحاً ، ولا تكون تلك النزاهة نزاهة وذلك الغنج غنجاً . وفي الواقع ، فهو يكتشف في مكر ، ابهام الكائنات الانسانية ، ويلعب ويتلاعب بها على نحو رفيع . وليس يهمه ألا يلحظ معاصروه ذلك ؛ ومع هذا فقد لحظوه ، الا انه بدا لهم طبيعياً جداً . ان « حياة ماريان » رواية مقلقة للغاية. ولكن لا ماريفو ولا عصره نظرا اليها على هذا النحو لانهما لم يكونا يؤمنان بالرواية .

ولم يصدقا كذلك كريبيون الابن حين حوّل حيلة ماريفو الى طيش ، وكانت اكثر سذاجة في حقيقتها. فرواية «الصوفا» او غراميات (زيو كينيسول) هي ألعاب سيكلوجية – اكثر منها غراميات حقيقية – حول التعقيدات الصغيرة العذبة التي يمكن ان يحاط بها الحب المبتذل نفسه .



ستغيّر عبادة الانفعال كل شيء . فقد كتب ديدرو عام ١٧٦١ قال : « يعني الناس بكلمة رواية حتى يومنا هذا نسيجاً من الحوادث الوهمية التافهة التي كانت قراءتها خطراً على الذوق والآداب العامة . وأود ان نجد اسماً آخر نطلقه على آثار ريشاردسون التي تسمو بالروح وتمس النفس والتي تعبق كلها بحب الخير ،

وتسمى ايضاً روايات » . اننا لنجد ، اليوم ، مشقة في معرفة ما كان يعنيه الانسان « الفاضل » في القرن الثامن عشر بقوله « تسمو بالروح » الا ان تعبير « تمس النفس » يهدينا . فالمقصود في الواقع هو الانفعالية .

ان الروايات الغزيرة التي كتبها ريشاردسون العصامي (كلاريس هارلو او باميلا) قد نسجت في اناة وخشونة ومتانة من عقد أسرية ريفية مع رسم العادات والعلائق الانسانية . وكانت تلك اولى الملاحم الشعبية ، ملحمة أسرة او جماعة ، وهي تضاهي ما تمثله في القرن العشرين روايات (جالنا) الكندية لمازو دو لاروش . إنا لنشعر بأن الكاتب « اخلاقي » ونعجب بتصويره المآسي والفوضى . وفي رواية (كلاريس هارلو) نجد الغاوي المشهور (لوفلاس) . وتمتاز رواية (باميلا) بأنها كانت تروي للمرة الاولى حكاية خادمة منزل .

وتطورت عبادة الانفعال تحت ستار الفضيلة . فروسو الذي ساعده برنردان دو سان بيير المحبوب بروايته (بول وفرجيني) العذبة التي لا توصف ، لم يضف شيئاً جديداً الا الاقناع ببلاغته الموسيقية . فرواية (هلوئيز الجديدة) التي لا تقل عن روايات ريشاردسون وعظاً – ان لم تكن تفوقها في ذلك – تدفع حماسة العاطفة الى مدى ابعد . وكان حَسْبُ (لاكلو) ان يسير ، بدون ارادته ، في الطريق المعاكس لها في روايته « العلاقات الخطرة » واضعاً الحساب مكان الهوى الساذج . ولم تكن هذه الا برهاناً معاكساً ، او سلباً ذا انغام باردة . ولكن اللعبة قد تمت ، ودخلت « رواية الهوى » العادات تحت اسم الرواية السيكلوجية .

هي ذي الرواية تحمّل بقيود جديدة : فعليها ان تكون مؤثرة . وعلى نحو بريء ادخل انطوان بريفو – وهو راهب بنديكتاني صار كاهناً غير قانوني باذن من البابا لكي يتفرغ لممارسة مهنة الكتابة – الى فرنسا ، في حوالي مئة وعشرين مجلداً ، قصة الانفعال والسيكلوجية الانفعالية . لنتذكر ذاك المشهد من رواية (كلوفيلان) حيث نجد كلوفيلان وهو ابن شرعي لكروموبل (لم تفقد الرواية

حقوقها) قد كلّفه أب قلق تطارده رجال الشرطة ان يحمي الفتاة (سيسيل) التي يحبها سراً ، والتي كانت تبادله الحب طواعية . كان هناك السفر الطويل والمهمة السرية ... بيد ان الموضوع كان يقوم على ذينك الشابين ، ونستطيع ان نحذر البقية ، البريئة جداً مع ذلك ، الا انها مبهمة لا ... . ونحن هنا امام « موقف » يعرضه لنا اليوم ادنى فيلم سينمائي ملون ، وريث الاب بريفو . ولكن هذا – اذا استثنينا سفينة تريستان – من مبتكرات القرن الثامن عشر . وماذا عسى أن نقول عن رواية «مانون» ؟ مانون الفذة ، التي أبكت (موسيه) وعدداً كبيراً من النساء والجدات :

تُرى لماذا كانت مانون ليسكو منذ المشهد الاول
تتمتع بالحياة والانسانيه فعلاً
حتى ليخيل الينا اننا رأيناها ، وان هذه صورة لها ؟

ان الانفعال والتأثير اللذين سيزداد السعي وراءهما في الرواية شيئاً فشيئاً ، يتطلبان ، في الواقع ، « حقيقة » ردود الفعل الانسانية : اي فن المحاكاة والرقة حيث « يخلق » المؤلف شخصية متحركة . وهكذا وُلد فن تخيّل الناس وهم اقرب الى الحقيقة واكثر شبهاً بأنفسهم مما هم في الواقع . وهذا الفن كما نعلم غدا قاعدة الرواية وظلّ حتى عامنا هذا من اقوى الاسس التي تتحكم في الروائي .

وسنشعر بشيء من العناء في تعريف هذا الانطباع عن « الحياة » ان لم نرجعه الى الواقعة التالية وهي ان على الشخصية ان تؤثر و تدهش بعض الشيء... دون ان تتجاوز الحد في الوقت نفسه . ان (مانون) تؤثر لانها خشنة وغير مبالية ومندفعة ولا نصير لها ، ثم لانها تعي نفسها وقدرها .

وان هذه « الحقيقة » في فن الرواية ، لا علاقة لها بالحقيقة التي ستصبح الواقعية او الواقع ... ومع ذلك فقد خلط الناس بينهما حين دعوا « حقيقة »

ما كان في الواقع « مؤثراً » ... وهكذا فان متعة « الانفعالية » تلقت ضمان موضوعية مغلوطة .



على هذا النحو انتقلنا ، في اقل من قرن ونصف قرن ، من الرواية الباروكية (المدهشة في رواية سيروس الكبير ، المضحكة في رواية فرنسيُون) الى الرواية « الباطنية » من الانفعال البارع عند ماريفو الى مانون ليسكو المؤثرة ثم الى هستريا هلوئيز الجديدة العذبة الغنيّة واخيراً الى « التحليل السيكلوجي » القامي المخيف في رواية ادولف لبنجمان كونستان مروراً ببعض النصوص الاكثر خبثاً لـ (كريبيون) و (لاكلو) و (ساد) . لقد انفصلت الرواية عن الخرافة والسردية والحكاية الساذجة الماجنة ، الخيالية بشكل كامل ، لكي تتجه نحو « التحليل » اي النسخ الخبيث « للباطنية الانسانية » و «للضمير» و « للحياة الداخلية » .

ولقد لعب اطراح الحياء دوراً في اكتشاف هذه العلنية ، وكان ماريفو اول من وضع العواطف في صيغ ظريفة ومبهمة تصل الى شم رائحة تنورة مدعوكة : ففي مشهد من روايته « حياة ماريان » اوقعت احدى العربات اثناء الخروج من القداس بائعة الملابس الصغيرة . وعالج ساقها المجروحة في آن واحد طبيب شيخ والشاب (فلفيل) الذي كان مسؤولاً عن الحادث : اما الجرّاح « فلكي يستطيع ان يتبين موضع الالم انحنى كثيراً لأنه كان شيخاً ، واتخذ فلفيل ، على نحو لاشعوري ، الموقف نفسه وفقاً لحركة الطبيب، وانحنى كثيراً لانه كان شاباً...»

لا شك ان في هذا النص شيئاً من الغنج . الا انه يجعلنا نشعر بما كانت عليه « الحقيقة » السيكلوجية في القرن الثامن عشر : انها الفترة التي نفاجىء فيها ، عن دلال او بدون دلال ، الاضطراب الحسي او الانفعالي . ومع ذلك فان الملح كله يذوب هنا لمجرد ان المرأة الصابرة هي التي تروي الحكاية ...

وبهذا الانتقـــال الداعر بعض الشيء قام ماريفو بأكثر من مجرد جذب القارىء بواسطة الفخ : لقد ترجم بتعابير حسية ـ حيـاء ام وقاحة ـ ما كان فيما مضى حـكاية طريفة او مهزلة طريفة ... وانه ينتمي الى الفترة التي تعبت فيهـا الرواية من « الروائية الخارجية » والمغامرات البطولية الطويله التافهة فاكتشفت امكانات « الضمير » وردود فعله .

وبدءاً من هذه الفترة لم تبق الرواية « النوع الادبي » الذي كانت فيما مضى. فقد غدت ، علاوة على كونهـا سرداً او مغامرة ، نظرة علنية وتحليلاً باطنياً ، وكانت على اهبة الولوج بقوة لا تـكاد تكبح ، في هذا العالم المضطرب، الذي هو كبرياء الفرد وسر الضمير وتفصيل الاحاسيس وحقـارة الـكائن الانساني وعظمته الداخلية . « ان الرواية تجيب عن فضول الانسان نحو الانسان الذي يستطيـع ان يمضي مثله من أحط الاشكال الى اسماها»[1]. وهذا هو المجال الذي لم يستطع اي فن آخر انـ ينتهكه ، لان الشعر لم يسمح لنفسه بزيارة هذا المجـــال او الكشف عنه الا تحت ستار غنائية عذبة .

ان « الرواية البـاطنية » التي مـا تزال متحفظة ، المضغوطة في تشديد اللغة الجميلة والسيكلوجية الدنيوية السابقة للرومنتيكية ، والرومنتيكية ، من روسو الى سينتكور ثم الى كونستان ـ دون ان نحسب تحدي لاكلو العنيف ـ قد ترجمت في رفعة ونبل والحاح ، التفاصيل الصغيرة للضمائر ، بتردداتهـا الصغيرة ، وحساباتها ، وضعفها بكل مـا ذكر في ايامنـــا بشكل اكثر فظاظة واتساخاً ووضوحاً .



تقدم لنا رواية «ادولف» لبنجمان كونستان هذا التفصيل عن الحقارة البشرية، وتفسخ الحياة النفسية ورطوبة الباطنية وعبثهـا ، تحت ظواهر دراسة سيكلوجية مقيدة ومحددة ، جافة وفظة . ويكفي لذلك انـ يصوّر المؤلف عاشقين في

(١) بول غادين : مشكلات الرواية ص ٢١٩

خصوماتهما العنيفة . « حين كانت الينور تجدني كئيباً او مهموماً ، فانها تحزن اول الامر ، ثم تغتاظ ، وتنتزع مني ، بلومها ، الاعتراف بالتعب الذي كنت احاول ان اخفيه . اما انا فحين كانت تبدو اللنور مسرورة ، فقد كنت اغضب اذ اراها تتمتع بحالة تكلفني سعادتي ، وكنت اكدر صفو بهجتها القصيرة هذه بتلميحات تظهر لها ما كنت اشعر به في اعماقي . كنا اذن نتبادل الهجوم بجمل غير مباشرة ، لكي نعود بعد ذلك الى احتجاجات عامة وتبريرات غامضة، ولا نلبث أن نلوذ بالصمت... ». هذا ما كان يقال باسلوب ذلك العصر ، ويمكن ان يبدو رفيعاً ومملاً . ومع ذلك فأي عنف دقيق يكمن في هاتين الشخصيتين اللتين تتناهشان وتتسامّان .

وفي رواية حديثة تعتمد على الحوار نحصل على المشهد التالي :

« دخلت الينور غرفة الجلوس ، تترنم بأغنية ما ، ولم اكن استطيع سماعها تتغنى .

« — هل انت مسرورة هذا الصباح ؟

« — كلا ، لست مسرورة . انني أغني .

« ورأيت ان من الخير ان اطفىء لفافتي ، وان اسحقها عمداً في المنفضة الكبيرة المصنوعة من الرخام الابيض: اذ لم تكن اللنور تحب ان استعمل هذه المنفضة حين لا يكون لدينا ضيوف .

« ولما كانت تتمتع بالفرح الذي كان يخيل اليها انها تشعر به ، فانني لم استطع ان اتمالك نفسي .

« — ان قضية مورجان هذا لا تسير ابداً كما ينبغي ، ستمر بي ايام من القلق .

« — لقد اعتدنا ذلك .

« لا شك انها تعمدت ان تقول هذا ، الا انها اضافت في كثير من البراءة :

« – أأنت واثق انني اذا تلفنت في هذه الساعة فسأجد دونيز العاملة ، في مخزن بائعة الازهار ، عند الزاوية ؟

« كنت غاضباً فقلت :

« – تلفني اذا اردت .

« – آه ، حسن . كنت اعتقد اننا نستطيع ان نتحادث دون ان نتخاصم.

« – لست اخاصمك .

« وأضفت بعد فترة من الصمت ، بنبرة فيها شيء من الرفعة : « ثقي بذلك يا اللينور » .

« ولمّا لم تقل شيئاً عدت اقول :

« – ارى اني سأدعك تذهبين وحدك الى منزل (مورلو) هذا المساء .

« كان ردها حاداً ، وينبغي أن اعترف انه رد لا عنف فيه :

« – كنت اظن انك تحب حفلات الكوكتيل ؟ انك تتذمر ابداً من السهرات الفارغة .

« اتخذتُ سَمْتَ الوقار . كان عليّ ان افعل ذلك ، ولم اكن استطيع ان اتجنبه .

« – اللينور ، اني اجد السهرات فارغة حيث تدعونني لأن اتصفح رواية ، حين اكون قد اشتغلت ثماني ساعات ، نعم ، نعم اشتغلت . الزبائن والمواعيد ...

« أجابت اللينور بهدوء :

« – كما تشاء .

لا شك ان لكل عصر اسلوبه . وهذه الترجمة التقريبية جداً ، والعامية فعلاً لبنجامان كونستان يمكن ان تساعد على اظهار ما اكتشفته الرواية السيكلوجية في الوقت المناسب ، باسلوب يختلف عن اسلوبنا ، وهي لا تختلف الا بطريقة

البحث التي تزداد تعمقاً ابداً في الباطنية الانسانية . كان ابيل هرمان يقول لفردريك لوفيفر : « اننا نمتاز باطراح الحياء في الامور السيكلوجية ، كما امتاز القدماء باطراح الحياء في الامور الرياضية[1] ». كان الروائي يرضي سادية دفينة في نفسه ، حين يحبس مصيراً بأكمله بين دفتي كتاب ؛ ان البطل هو شيئه ، والراوي يتملكه بأكمله ، ويدرسه ، ويسجنه ، ويجري عليه التجارب : انه السجّان والجلاّد ، بينما غدت الرواية الحديثة مرير (بروكست)[2] ، او غرفة من غرف التعذيب ... فمن البديهي ان مؤلف رواية (الزنبق في الغابة) مثلاً يعذّب مدام دو مورتسوف ، كما يعذب بورجه دوقاته او الممثلات الصغيرات . اما فلوبير الذي قلب القضية رأساً على عقب ، فقد كان وحده الذي يعذب نفسه .

ان « الرواية الباطنية » وعلى وجه التحديد عند سنتكور وموسه وجورج صاند حتى حين تحافظ على اسلوب رفيع بعض الرفعة ومشاعر فيها قسط من البلاغة ، فانها تهدف لا الى عرض مغامرة جميلة متخيلة « روائية » ، بل الى عرض « اسرار » الكائن البشري . وما « يزال المقصود من » ذلك اسرار « القلب » . واذا كانت الرواية ، كما هي حال (اعترافات فتى العصر) لموسه ، ورواية (هو وهي) لصاند ، مبقعة بالمجاملة والغنائية العاطفية ، فان رواية (الزنبق في الوادي) لبلزاك هي تحليل رهيب جداً ، وبخاصة في تصوير موت مدام دو مورتسوف القاسي ؛ كما ان رواية (دومينيك) المدهشة ، لأوجين فرومنتان تعري العواطف والآلام .



---

١) فردريك لوفيفر : ساعة مع ... غاليار .
٢) شخصية اسطورية زعموا انه لم يكن يكتفي بسرقة المسافرين بل كان يعمد الى وضعهم على سرير خاص لديه ، فمن تجاوزت رجلاه حدود السرير قطعهما ، ومن لم يبلغ السرير شده بحبال حتى يصبح بحجم السرير . (المترجم)

اكتشفت الرواية الغربية المنحدرة من الاساطير والمغامرات الملحمية ، الخيالية في بعض الاحيان ، شيئاً فشيئاً ، نوعاً « خيالياً » معقداً كل التعقيد ، وفتاناً : ولم يكن هذا الخيالي يتعلق بالاحداث والافعال و « الحكايات » بل يتعلق بجيشان الباطنية الانسانية بكل قلقه وغرابته . وهكذا ظلت الرواية طوال القرن التاسع عشر ـ باستثناء ما كتبه نوفال ولوترامون ـ خاضعة « لمواضعات » : اي لعقدة سيكلوجية ، وتلاحم « الشخصيات » وقصة حب مؤثرة . ولكن مع بروست وجويس وموزيل وفرجينا ولف والمدرسة التعبيرية الالمانية والسريالية ، ثم المدرسة المسماة بـ « الرواية الجديدة » ستنفجر هذه « النفسية » الوهمية العاطفية التي ما تزال شيئاً أدبياً ... فالحركة التي مهد لها بريفو او ماريفو ، الساعية في معرفة لا ما يجري على يد بطل الرواية بل في داخل بطل الرواية ، قد تحولت ـ بعد لاكلو طبعاً وبعد ساد وستندال ودوستويفسكي ـ الى سَبْر عنيف لعوالم الاحساس المتكاثرة، واللاشعور وللضمير حين يفاجأ في فوضاه اللامنطقية .

هذه الفوضى اللامنطقية ، هذه «المادة الاولية» للحدث الانساني، هذا الضمير المنتهك المعرّى ، السخيف ، الثرثار ، المحسوس ، نجد كل ذلك مثلاً فيما انتهت اليه الرواية المعاصرة ذات الفضول الباطني ، فرواية (عجائب الدنيا) لنتالي ساروت ، على سبيل المثال ، تكشف عن باطنية تافهة كوسوسة تلك المرأة المجنونة المتشبثة بشقتها ، التي تتألم خلال ساعات وساعات، في صفحات وصفحات من « الرواية » لرؤيتها على باب جميل مصنوع من السنديان المثقوب التي خلّفها فيه خطأ عمال غير ماهرين . ان هذا « تفصيل » وقد رأيناه عند بروست . وهذا التفصيل نفسه حيث يصطدم الضمير ويناضل وُيجن ، هو المثال ذاته لما « يصنع » الحياة ، الحياة الحقيقية ، الحياة التي لا علاقة لها باناقة السرد الروائي ، المتعلقة كل التعلق بالغضب والامل والجنون . وبدلاً مما ترويه الكتب ، هوذا ما يجري « في الواقع » بشكل غير متلاحم ، في ذهن كائن بشري عندما أتلف النجارون البلداء مصراعاً جميلاً من السنديان :

« هيا ، افركوا معنا ، وتختفي الثقوب ... ومع ذلك فهاهي ذي تظهر مرة اخرى ، حين يقف المرء هناك في الجهة اليسرى ... كان السنديان الجميل المصقول الملمّع مثقوباً بكثير من الدوائر الصغيرة المخيفة ، ولقد جهدوا في اخفائها ، وتغطيتها بالانكوستيك ، ودلكوها ، بيد انه استحال عليهم ان يجعلوها تلتمع ... يجب ان نحاول طلاءها . كانت الدوائر شديدة السواد ، فلنكشط الانكوستيك ، ولنبدأ مرة ثانية . لنقطع دوائر صغيرة من الخشب لنسد بها الثقوب ... الا ان الدوائر الصغيرة التي حولها كانت تبدو للعين ، لقد دلكوها بأقصى جهدهم .

« لا جدوى ، يجب ان نعدل عن ذلك ، ونذعن ، ونتخلص من هذا العمل ، الا اننا لا نستطيع... اننا جميعاً مسجونون ههنا معها ، أليس كذلك ؟ لقد دُفع بنا طوال دهليز ضيق معتم لا مخرج له ، وسنسير فيه الى ما لانهاية ، مسجونين معها في هذه المتاهة المظلمة ، ندور بعضنا وراء بعض .

« ولكن لا خوف ... ان هذا مجرد لعب ، وأنتم تعرفون ذلك حق المعرفة ... فليس منا من يخاطر بأي شيء . ان القلب لينقبض انقباضاً عذباً ، ويشعر المرء برغبة في الصراخ ، كما يحدث حين ينحدر القطار فوق الجبال الروسية ، ثم لا يلبث ان يضحك ... واذا اشتقتم الى منازلكم فستكونون فيها خلال لحظات ، بينما تبقى هي هنا ، الى الابد . في هذا النقب الذي حفرته لنفسها ، ولما كانت اضعف من ان تهرب منه ، فستظل تسير فيه وندور الى ما لانهاية[1] » .

اننا مدعوون ههنا الى ان نستسلم الى دوار . هو دوار الضمير في حالته الأولية ، الكثيف ، المتباين الاجزاء ، المجنون . ولننقل هذا المقطع الى اسلوب بنجامان كونستان في رواية ادولف : « استقبلتني منفعلة حزينة لما قام به نجار

---

١) تتالي ساروت : عجائب الدنيا . غاليار

الكونت فلان ... من اصلاح سيء لمكتبها . ان تفاصيل حياة الخدم لا تعدم ان تترك في الليـنور اثراً لا موجب له ، يضيف الى سحرها المتكبر قليلاً، قسوة مفاجئة ، يظنها الانسان الذي لا يتوقعها افراطاً في اللامبالاة . كنت سأدهش لبرودتها وانشغالها لو لم تكشف لي عن سبب ذلك . كانت ترغم نفسها كما تجيب عن مجاملات طبيعية تبدر من احد الاصدقاء . وشعرت ، اثناء محادثتنا ، بأنها ما تزال قلقة من جراء افكار تافهة . كانت تحاول ان تبعدها عني . كنت احب في الليـنور ، انها وهي محاطة كما كانت ، بحلقة من الشخصيات الممتازة ، تستطيع في بعض الاحيان ان تضع شيئاً من الهوى في قسم من الحياة البيتية . ولم يكن هذا الضعف الا ليزيدها قيمة في نظري . ومع ذلك فان حرارة احاديثي أثَّرت فيها ، وحين ذكَّرتها بأسابيع منفاي الطويلة ، صرخت » .

ان الجمل هنا لشديدة التعقيد ، كما ان « اللعبة » تمت بيسر . ان ما كان لدى نتالي ساروت موضوع الرواية لا يمكن الا ان يكون حادثاً عارضاً يتعلق بالخدم ، جديراً بالتصوير في بناء العقدة السيكلوجية عند بنجمان كونستان . ان « المشاعر » في تواليها النبيل لا تتقبل الغضب الذي اثاره النجارون الا باعتباره « مناسبة » خفيفة جداً ، تمهد للحادثة الحقيقية . اما في عصرنا فاننا نجد ، على عكس ذلك ، ان العقدة الغرامية واستمرار التطور في العواطف قد ضُحّي بهما (بفضل طريقة بروست) في سبيل « الحوادث » .

وهكذا فقد تخلى القرن العشرون ، في بعض الاحوال ، عن حيل السرد ومواضعاته كي يعطي الاهمية الوحيدة « لشذوذ » الضمير وتفككه وحميميته ، هذا الضمير الذي أعيد الى ذاته واوهامه وتردداته ، واسراره ... ويغدو الكتاب آنذاك قصيدة حول اسرار الضمير اكثر منه « رواية » او سرداً .

الا ان هذا التحول سبق ان اعلنت عنه الرواية العاطفية في القرن الثامن عشر . في ذاك الهوى الفريد الذي دفع بها الى اهمال المغامرة كما تتحدث عن الاسرار الباطنية والى اهمال الحوادث لصالح المشاعر ، والى اهمال الروائية

الخارجية لصالح الروائية الداخلية . كانت تلك مغامرة كبرى قد بدأت ، في هوى مضطرب علني سادي بعض الشيء ، نحو «تفاصيل» الانفعالات... واخيراً فأية حضارة غير حضارتنا فكرت في ان ترتاد ، بفن ومتعة ، منطقة الترسبات ، ذلك الوحل الغني كل الغنى ، ونقصد به اعماق الضمير الحي واغواره ؟



ومع ذلك فان الرواية في مطلع القرن التاسع عشر لم تمض الى كل هذا البعد . واذا كان الفضول يدفعها نحو الانفعالات ، وتلويناتها ، وتأثيراتها المضطربة ، فقد كانت تعبّر عن ذلك باسلوب غنائي ، اصطلاحي الى حد ما ، الا انها حافظت ، من جهة اخرى ، على رزانة السرد ومنطقية النوع الادبي . فالروايات العاطفية الجيدة التي ألفتها مدام كوتان او مدام دوستال ، والعاطفية اللائقة لدى مدام دو سوزا ومدام دو جنلي لم تكن تتغلغل تغلغلاً كافياً في الانفعالية الانسانية ، بما فيها من اسرار ورقي مؤذية . ومع هذا فان المحافظين كانوا على حق، بشكل عام ، حين اذاعوا ان قراءة الروايات تشكل خطراً على الفتيات ، فقد كانوا يدركون تماماً ان الرواية، هذا « النوع » الجديد في تاريخ الآداب ، يبدي ميلاً مقلقاً نحو ارتياد الاعماق ، اعماق الانفعال ، والحلم ، وكل المجهول الذي يقيم في « النفس » الانسانية . وكما ان الغوّاص لا يستطيع ان يحمل معه الا كمية قليلة من الاوكسجين الاحتياطي ، فان الروائي الفضولي الجريء السادي المستعد لأن يبلبل سطح الانقياد الانساني الهادىء ، لا يستطيع ان يحمل معه الى الاغوار الا كمية قليلة من الاخلاق ... وفي القرن التالي فقط أتيح للروائي ان يدخل عالم اعماق البحار ، عالم اعماق الانسان ، بما فيه من غرائب وعجائب .

ومع هذا ، فسوف تنتظر الرواية – باستثناء ما نجده لدى ستندال ودوستويفسكي – بضع مئات من السنين قبل ان تسلك الطريق الذي رسمته لها

الرواية العاطفية ، وقبل ان تستسلم للفضول المعيب في معرفة الحياة النفسية والانفعالية . وسيكون عليها ، في الواقع ، خلال القرن التاسع عشر كله تقريباً ، ان تتعرض لاغراء آخر : هو اغراء الفكر الرصين ، الذي يحوّلها الى وثائق ، والى دراسة اجتماعية ، ويعلمها الوصف التصويري ، والتحليل الاجتماعي والوثائقية ، والريبورتاج . ان الباحث المتولد من مجتمع رفيع الحضارة ، ذي فكر حاد وتافه ، والذي حمل الرواية على سبر الاعماق الانسانية ، قد سار طويلاً وفق طريقته ، وسيتطلب المجتمع البورجوازي الجديد من الرواية ، في انتظار ذلك ، ان تزوده بالمعلومات والوثائق : ومن هنا ولد المذهب الواقعي .

الفصل الثاني

نشوات الواقعية

تأثير الرواية المتسلسلة

ـ بلزاك الاله الخالق : احتكار الرواية ؛ اسرار المجتمع ؛ فيكتور هوغو ، شارل ديكنز ، نيقولا غوغول .

ـ اساليب واقعية ، وطرائق السرد .

ـ الواقعية كارادة القوة ، قيم رمزية للواقعية .

ـ الانحطاط : الواقعية الوثائقية .

ـ غوستاف فلوبير واللغو في الوصف .

ـ من الواقعية الى الحشو ، من موباسان الى ا. دوديه ، وأ. فرانس .

ـ فلوبير والسينما المجسمة : سلمبو ، رواية ذات مشاهد كبيرة .

ـ الواقعية المزيفة التي تبناها « التعليم » .

ـ اصبحت الواقعية تصنعاً .

اكتسبت الرواية ، من الاب بريفو ، الى شاتوبريان ، الميل الى الانفعالية والهوى ، كما اكتسبت بمرورها بالكتاب « الذين تحدثوا عن الشطار » الميل الى الهجاء الاجتماعي . لقد حبّب روسو وبرنردان دو سان بيير النبات والمشاهد الطبيعية والعاطفية . ولجأ الكتاب منذ بداية القرن السابع عشر الى الاغتراب ، الصحيح منه والمزيف ـ وهو مزيف ابداً لا شك ـ اما المذكرات ، صحيحة كانت ام ملفقة فقد فرضت الحاجة الى سرد قابل للتصديق ، اي معطى على شكل حقيقي . وغدت السيكلوجية ، بدءاً من لاكلو وكونستان وستندال ، لعباً دقيقاً ، محكماً ومرهفاً . كما اضاف البطلان «فرتر» و «جاكوبو اورتيس» نغمة « بطل القدر » .

ومع ذلك فقد اغتنت الرواية ، اذ انها اكتشفت وألحقت بها حب علم الاجتماع الوليد ، وفن الوصف التصويري ، والنظرات السياسية ، واللون المحلي ، وإثارة الماضي . وظلت الاخلاق مصانة ، على الاجمال ؛ الا انها لم تكن لتنقل كثيراً بل اقتصرت على منح حكايات مدام دو جنليس سحرها . وكذلك الامر بالنسبة الى التاريخ الذي كان يشكل مؤقتاً ، لدى والتر سكوت أو ألكسندر دوماس ، مهرباً . وبتجميع هذه العناصر كلها ـ الامر الذي يتطلب بطولة ـ اعطى الكاتب الايطالي مانزوني في رواية (الخطيبان) تأليفاً كاملاً للرواية عام ١٨١٧ . وان هذا الكتاب يلخص حالة الاشياء في عصره ، وتظل قراءته ممتعة.

الا ان الرواية تلقت في القرن التاسع عشر ، التحول الكبير الذي سيؤكد نموها وقوتها ونجاحها : فقد غدت « وثيقة » محولة الى رواية . وهذا التحول يعود ، اول ما يعود ، الى ظروف نشرها . ولن نستطيع ان نفهم الرواية

الواقعية الكبرى في القرن الماضي ما لم نلحظ قبل كل شيء انها كانت موجهة اول الامر « للظهور في مجلة او جريدة يومية » . ان اكبر الروايات التي ظهرت في القرن التاسع عشر كانت اولاً « روايات متسلسلة » . ولم يصبح ديكنز روائياً الا بواسطة الصحافة ودعوتها ؛ ودوستويفسكي نفسه لم يكن الا كاتب روايات متسلسلة يحثه رؤساء تحرير الجرائد . وكان مثله الاعلى ... اوجين سو ! وعلى هذا النحو فُرضت على اولئك الذين سندعوهم « الواقعيين » دراسة المجتمع وخفاياه وكواليسه ، ومظاهره الجديرة بالتصوير .

وغدا الروائي آنذاك الكائن العالم بكل شيء ، الذي فهم كل شيء واعاد تركيب كل شيء ، في اية مغامرة كانت ، وأي خبر محلي كان ؛ لقد سجّل على دفتره الملاحظات ، وهو يعرف كيف يجعل الاشياء حية ، ويصف حجرة المدخل ، وثياب شخصية هامة ومظهرها ، بل لقد استعلم عن اسلاف هذه الشخصية ، اي كل ما كانت الرواية تجهله في القرن الماضي . ذلك بان الذي يتحدث ، من حيث انه صحفي ماهر ، ليس مجرد راوٍ بل هو انسان فصيح ، يحلل الاشياء ، ويحاور قارئه في بعض الاحيان ، ـ بملء الثقة ـ ويريد ان « يملأ عين قارئه » كما يصنع بلزاك .

ان الرواية المتسلسلة (في مفهوم القرن التاسع عشر) هي التي قادت الرواية . فبعد ان كتب اوجين سو (اسرار باريس) ١٨٤٢ – ١٨٤٣ كان مرغماً ان يكتب (اسرار الشعب) ١٨٤٤ – ١٨٥٦ . وبعد ثلاثين عاماً ايضاً أرغم بول فيفال على الذهاب الى انكلترا لمنافسة صحيفة اخرى في السرعة ، كي يكتب باسرع ما يمكن (اسرار لندن) .

ان آثار بلزاك وديكنز وزولا ـ حتى فلوبير كان ينشر في المجلات ـ قد كتبت في هذا الجو ، دون ان يقلل ذلك من قيمتها . واذا كان كبار الكتاب الواقعيين قد تأثروا بهذه الظروف فانهم لم يكونوا يجهلون ما يفصلهم عن كتاب الروايات المتسلسلة الرخيصين . فمن الصحافة استعار بلزاك الاسلوب والشكل

والهدف وطريقة في الرؤية والتحليل بخاصة . الا انه حوّل هذه المتطلبات ، وحتى زهو « الصحافة المحولة الى رواية » ، الى طريقة ادبية في ادراك العالم .



وكما سيحدث ، بعد فترة وجيزة ، للشعر بأن يؤخذ بدوار « المطلق » ، فقد عرفت الرواية آنذاك اغراء « الكلي » : أي ملحمة « الحياة » وسجلها ، الحياة الكلية ، ذات الاشكال العديدة التي لا تقاس . فبلزاك ، من حيث انه روائي ، لم يكن يعتبر نفسه كاتباً بسيطاً ، واديباً ، بل كان يعتبر نفسه شخصاً يشبه نابليون او انشتين : « لقد عاش اربعة اشخاص حياة غنية : نابليون وكوفيه ، واوكونيل ، وأستطيع ان اكون رابعهم . فقد عاش الاول حياة اوروبا وازدرد الجيوش ، وتزوج الثاني من الكرة الارضية ، وتجسّد الثالث في شعب ، اما انا فباستطاعتي ان احمل مجتمعاً بأكمله في ذهني[1] » .

وهذه الرواية « الكلية » التي هي اكبر احلام العصر - وهي بذلك توازي حلم العلم الكلي (تين) وحلم التقدم الجبري (ميشليه ورينان) ووحدة الفكر (هيغل) - تعود في جذورها ، من الناحية التاريخية ، الى والتر سكوت . فهذا المؤلف الجدِ البارد بعض الشيء ، فكّر في ان يجمع «كل» المطامح المشتتة للرواية . وكان الموحي لمنزوني وبلزاك .

ويعترف بلزاك نفسه بذلك : « اذن فقد رفع والتر سكوت الرواية الى مصاف القيمة الفلسفية للتاريخ ، هذا الادب الذي رصع من عصر الى عصر الاكليلَ الشعري ، في البلدان التي تزدهر فيها الآداب ، باللآلىء الخالدة . « هذه الرطانة لا معنى لها : انها لغة « الثري الجديد » . فالرواية في مطلع القرن التاسع عشر ، تمثل تاجر الاملاك في عهد عودة الملكية ، الذي استطاع بفضل انقلابِ المجتمع والازياء الادبية ، ان يقطف الثمرة التي انضجتها عدة اجيال من البورجوازيين الذين استغلوا « الثروات الوطنية » .

١) بلزاك : رسائل الى الخارج ، ٦ شباط ١٨٤٤

ان فكرة الرواية « الكلية » التي تعتمد على كل الوسائل المعروفة للرواية تعود الى والتر سكوت : « فقد كان يجمع في الرواية ، في آن واحد ، الفاجعة والحوار والصور والمشهد والوصف ، وكان يُدخل فيها المدهش والحقيقي ، كما كان يقرن الشعر بالاشياء المألوفة في اللغة الوضيعة[1] » . الا ان بلزاك يترجم ذلك بان يجعل من الرواية مصرفاً او احتكاراً يراقب كل السوق . ان فلسفته هي فكرة « الرواية الكلية » اي الاحتكار : « يستطيع الكاتب ان يصبح رساماً للنماذج البشرية ، متفاوت الحظ في النجاح ، صبوراً وشجاعاً وراوياً لمآسي الحياة الخاصة ، وعالماً اثرياً فيما يتعلق بالامور الاجتماعية ودليل المهن ومسجّل الخير والشر[2] » . انه ثلاثة روائيين او عشرة في آن معاً . ولا ريب ان ما يثير الاعجاب في ذلك كله هو الفن الذي جمع فيه بلزاك بين النقد السيكلوجي والنقد الاجتماعي ، وهو يصف الحيوان مع قوقعته ، ويفسّر الانسان بيئته واصوله ، مانحاً اياه ، مع ذلك ، فرصة السيطرة على بيئته وابداع مصير له .

ان وهم القوة هذا ، وشعور الكاتب بانه يسيطر على كل الآلية الاجتماعية والسيكلوجية، بتداخلاتها التاريخية، كان استجابة «لمتطلب» مجتمع بورجوازي، يريد ان يعرف «كل شيء» عن (الناعقين[3]) وجوقة الشرف ، وانتقال المال ، او عن سهرة في الاوبرا . ما اشد الفرح الذي يشعر به الكاتب حين يشرح لأحد البورجوازيين او الاشراف ، بشكل اجمالي، كيف استطاع احد الريفيين ان يشق طريقه في باريس بين الوزراء واصحاب المصارف والنساء ... ان ما يهم بلزاك هو هذا «الريبورتاج» ؛ وان اسلوبه هو اسلوب الصحفي الذي يستعلم ويكشف القناع ، وكذلك الامر بالنسبة الى هوغو روائياً ، وحتى نرفال :

---

١) مقدمة « الكوميديا الانسانية » ١٨٤٢

٢) مقدمة « الكوميديا الانسانية » ١٨٤٢

٣) الشوان أو الناعقون كما ترجمت هذه الكلمة الى العربية هم ابناء الريف المقيمون في مناطق ثائرة ضد الجمهوريين البورجوازيين . (المترجم)

« ان الخطوط الحديدية ، في مستقبل لم يعد بعيداً اليوم ، ستلاشي بعض الحرف ، وتحوّل بعضاً غيرها ...»[1]. ان ما يهمه هو ان يفلسف وسائل النقل بشكل عام ، وان فلسفة بلزاك هي فلسفة « المحرر الصحفي » . الا ان الصحافة والريبورتاج كانا يظهران آنذاك بمظهر الكشف الموضوعي والفلسفي في آن : « ألن يُسر أحفادُنا بمعرفة الاوراق الاجتماعية لعصر سيدعونه بالزمن القديم ؟ [2] » .

والواقع ان عصراً بأكمله قد ظن ان هناك « اسراراً اجتماعية » . فبلزاك وديكنز واوجين سو وهوغو في بؤسائه قد كشفوا عن اسرار المجتمعات ، وجعلوا منها صوفية او فلسفة وهذا هو العصر نفسه الذي تثبتت فيه اقدام ماركس وسابقوه . « ان الرواية في عرف بلزاك تشاد في الزمن كأنها متاهة التاريخ الحي للبشر : بعاداتهم قبل كل شيء . وبأفكارهم خاصة [3] » . تأمل الآلية التي تتحكم في المجتمعات وفي حياة الافراد ، ورؤية مذهبية تعطي القارىء، في الرواية والفن الادبي ، متعة اتحاده بالارادة التي تحرك التاريخ . أية جرأة في ان نسمي ذلك كله « واقعية » ما دام يتعلق بحلم .

اننا نخشى اليوم ، اذا وجدت آلية للمجتمعات ، ان تسبق في سرعتها الذكاء الانساني وتسحقه قبل ان يتاح له الوقت لمعرفتها وتحديدها . ولا شك في ان بلزاك لم يكن يفكر تفكيراً مغايراً لهذا ، ولا ديكنز ولا هوغو . الا انهم اعطوا الرواية مهمة ملكية تقوم على السيادة على الحقيقة الاجتماعية باسم الفكر . لقد اصبح الصحفي ، في الرواية ، « مفكراً » ؛ واتخذ الحادث اليومي قيمة النموذج ، وكانت « الواقعية » في نهاية المطاف هي واقعية الاحداث المحلية وقد

---

١) بلزاك : بداية حياة .

٢) بلزاك : بداية حياة .

٣) جوزيه برغامن في (مشكلات الرواية) س ١٩٧ .

ضخمها « ضمير اخلاقي » وهكذا وجدت الرواية ، طوال خمسين عامـاً ، ما تقتات به .



يقدم لنا بلزاك وهوغو او ديكنز فرح الإله الخالق . ولقد نزع النـاس من هذه الكلمة كل دلالتهـا حين طبقوها مبدئياً على الروائيين كافة . بيد ان زولا ليس إلهـاً خالقـاً ، انه انسان يقوم « بدراسة » عن مهندسي القاطرة او محلات الترف ـ ولا يعرف اكثر ممـا يعرفه مؤلف الدراسة . بينما كان بلزاك يعرف كل شيء ، كأنه رئيس الشرطة الذي يستعين ايضاً بصندوق بطاقات العنـاية الإلهية ... وهوغو يتحدد تماماً بالعناية الالهية في (البؤساء) . فقد كان يعرف مسبقاً مصير اشخاصه . كان يعرف ان هذا الرجل المتثاقل في مشيته الدي يدخل مدينة «دينيو»، وهو لم يكد يتحرر بعد من السجن سيصبح قديساً بمعنى ما. انه « يؤلف » روايته كما كان يمكن ان تؤلفها العناية الالهية ـ عناية إلهية على طريقة كلوديل قبل ان يظهر هذا ـ إلامَ نحتاج لـكي نقود جان فالجـان الى هذه الاخلاق القوية والى هذا الانـكار للذات الذي سيصل اليه في نهاية حيـاته ؟ نحتاج الى اسقف ومومس وابنتهـا وسجن ودير وصاحب فندق ، والطبقـات المنحطة بباريس ، ومجـاري باريس وابن احد ضبـاط الامبراطورية ، وفتنة جمهورية . لم يـكن « طبيعياً » ان يلتقي جان فالجان هذه الـكائنات وتلك الاحداث . لقد هيئت له وانه ليجدها في الترتيب الذي ينبغي أن يجدهـا فيه . وانه ليلاحظ ذلك بنفسه في نهاية حيـاته : « انهم شركاء الله . انه فوق ، وهو يرانا جميعاً ، ويعرف ماذا يفعل وسط نجومه الكبيرة ... »

كل شيء مهيء لدى ديكنز وفق الطريقة نفسها : فهناك من ناحية اولى ضمير البطل المتألم « اوليفر تويست » او « ديفيد كـبرفيلد » ومن ناحية اخرى سلسلة من الاشخاص أو الاوساط المتباينة في لؤمها ، الجديرة بالتصوير، غير انها قاسية، متصلبة في الظلم ، وفي غرورها وحرصها على منفعتها ، مفصول بينهـا وبين الفهم

او بين الضمير نفسه. شيوخ عديمو الاستقامة، ومستخدمون مسنون، ومرابون، وتجار مريبون ابداً، ومستثمرو الشبيبة التي لا حامي لها. ان ديكنز ليُسر بالتباين المؤثر بين حساسية البطل المتألمة - رغم انها جريئة وشجاعة - وعذوبة عالم مكوّن من جشع المخازن. ان التباين يثير لدى القارىء الشفقة بل الحنو الكاذب، الا ان عالم ديكنز - كعالم (أنوي) القريب منه في كثير من ملامحه - هو عالم رمزي صُنع لاثارة شعور محدد، وهو يرتكز على الشفقة لا على دراسة المجتمع اللندني. وفيه تمثّل مأساة تتكرر دائماً، كما هي الحال لدى أنوي، هي المأساة الديكنزية. اما في (قصة عيد الميلاد) فتنعكس المأساة؛ فبدلاً من الحساسية التي ستجابه الشيوخ الجشعين، نجد شيخاً جشعاً يلتقي حساسية؛ واذ يستقبل السيد سكريج روح عيد الميلاد الماضي وروح عيد الميلاد المستقبل بغدو اشبه بديفيد كوبرفيلد صغيراً. وهكذا ترتفع الواقعية الى ما فوق الواقعية، باسطورة هي اسطورة مؤلفها: هوغو - والعناية الالهية، بلزاك - نصف مغامر، ونصف شيطان، او كل هذا الترتيب العاطفي الذي يسبق التصوير الشعبي الرقيق لدى ديكنز.

وفي غمرة هؤلاء الملاحظين وكتاب المآسي الاجتماعيين يبدي نيقولا غوغول الذي ما يزال مجهولاً بعض الشيء في فرنسا، مزيداً من الحرية: فأمام بلزاك وديكنز وهوغو يبدو فنه فن انسان اقل ادعاء بشكل خاص. ف (سهرات الضيعة) سنة ١٨٣٢ او (المعطف) هي الحياة بكل بساطة، ممتزجة بالنقد والسخرية والرقة في اسلوب يشبه اسلوب ديكنز الا انه اقل الحاحاً الى ابعد حد، غير ان (النفوس الميتة) - التي لم يتمها عام ١٨٤٢ - تمتاز بالابعاد الروائية التي وجدناها في الدورات الكبيرة للعصر البلزاكي، كما تبشر، كذلك، بالشفقة الانسانية الكبيرة التي سنجدها في الدورات الكبيرة للمدرسة الطبيعية في العصر التالي. ومع ذلك فهذه العظمة لا تنفي البساطة ولا سيما السخرية، في مقدرة مضيئة على بعث النفوس تبشر بدوستويفسكي وتشيخوف - ولندع جانباً تورغنيف الطيب الاكثر شحوباً الى ما لانهاية ...

إن مطلع القرن التاسع عشر هو العصر الذي التجأت فيه السخرية والرقة الى روسيا ، حيث ظل تأثير القرن الثامن عشر اكبر مما كان في الغرب الذي سيطر عليه نابليون . فبينما ظل غوغول يعيش في عالم ذكي وساذج ما يزال محتفظاً بطابعه الروحي ، السابق لتولستوي، مكوّن من النبلاء والاقنان حاول ديكنز وهوغو وبلزاك ان ينقلوا الى الملحمة عالم البورجوازية الفتي الجديد الذي خلقه عصر الصناعة وعصر نابليون .



ان طموح الرواية الاجمالية الغربية ذات النموذج البلزاكي الى استحضار كلي تمتزج فيه السيكلوجية والتاريخ والتصوير او الفلسفة الاجتماعية قد أفضى بها الى ألا تكتفي بالسرد المبسط المجرد بعض التجريد الذي كان ما يزال يسود القرن الثامن عشر حينما لم يكن الروائيون يرغبون ، في نهاية المطاف ، الا في سرد حكاية تكون مثقلة بالعواطف في اغلب الاحيان .

ولم تعد الصورة سيكلوجية او مرسومة في بعض المواقف وفي بعض الدوافع كصورة (مانون) ، بل غدت قياساً لكل اجزاء الجسم البشري وبياناً مفصلاً وسيرة حيـاة . فلكي يصف بلزاك في روايته « الفلاحون » صاحب الملهى (فرنسوا تونسار) كان عليه ان يعود الى الفترة التي شُيد فيها منزله والمواد الاولية التي استخدمت لذلك . وخُصت ادوات المطبخ المعدنية والمفروشات بعناية كبرى : « كانت تلتمع على برقع المدفأة بندقية صيد حقيقية ، قد لا تثمنها بخمس فرنكات ... » وكان تونسار في شبابه عاملاً زراعياً يعمل مياومة في القصر ، واذ تظاهر بأنه رجل فقير مخلص متواضع منحته الآنسة (لاغير) قطعة ارض، وتزوج عندما استطاع ان يبني منزله، كانت زوجته طاهية، وكانت تنجح في طهي « اليخنة ومرق لحم حيوانات الصيد والاسماك المختلفة والبيض المقلي[1] » . وعلى هذا النحو صار صاحب فندق .

---

١) بلزاك : الفلاحون .

هل يمكن ان نتصور وجوه هذه التفاصيل وهذه الايضاحات في مكان آخر غير روايات بلزاك وتقارير الشرطة او في احاديث نساء القرية الثرثارات ؟ هذه الأمثلة التقريبية تظهر ، اجمالاً ، ما كان في « الواقعية » من امر غير اعتيادي : انه لنوع ادبي ألِفناه ، إلا انه كان سيحيرنا لو أننّا رأينا مولده بأبصارنا ...

لقد تثبتت طرق السرد وتجمدت : « في الايام الاولى من شهر اكتوبر عام ١٨١٥ ، قبل مغيب الشمس بساعة تقريباً ، دخل رجل كان يسافر ماشياً الى مدينة دينيو الصغيرة[1] » . وبعث ألبير كامو عام ١٩٤٧ بسخرية في روايته (الطاعون) الروائي الهاوي الذي كان يعمل منذ سنين في هـذه الجملة الاولى : « في احد الاصباح الجميلة من شهر ايار كانت فارسة أنيقـة تطوف في الممرات الزاهرة في غابة بولونيا ممتطية صهوة جواد اشقر[2] » . ومع ذلك فاذا كان ثمة اتفاق على هذا فان هناك اغناءً ايضاً . وكان ديكنز اول من حمل لا التفصيل السيكلوجي او الوصفي بل تفصيل « الجو » الذي ستكتشفه السينما بعد مئة عام : « — لم استطع ان اذهب الى هناك بأقل من ساعة او تزيد ، تمتمت نانسي وهي تمر بحماسة وراءه وتجري الى الشارع ... كانت معظم الدكاكين قد اغلقت ابوابها في الاحياء الفرعيـة وفي الشوارع الكبيرة حيث كانت تتابع سيرهـا في سبيتلفيلد غرب لندن . ودقت الساعة عشر دقات فضاعفت جزعهـا . ثم شقت لنفسها دربـــاً على الرصيف الضيـق ، وهي تلامس السابلة ذات اليمـين وذات اليسار ...[3] » . في هذا النص نجد كل شيء : الحركات والليل والبيئة والديكور ، ديكور متحرك حيث نتابع في رحلتنا مسير الشخصية ، ولنفكر اننـا قبل مئة عام كنا سنجد هذا النص على الشكل التالي : « قررت نانسي ان تذهب الى اسرة فايلي في المساء نفسه » . ان السرد لم يعد سرداً . انه « اخراج » مُلـَفـَّـع

---

١) فيكتور هوغو : البؤساء ، الكتاب الثاني .
٢) ألبير كامو : الطاعون .
٣) ديكنز : أوليفر تويست .

بنوع من المصاحبة الموسيقية ، هي حساسية المؤلف ولون الاماكن وجوها . والحدث الانساني الشبيه بالحكاية لم يعد معزولاً عن السياق المُعاش ، بل مُحاط بكل ما من شأنه ان يمنحه مزيداً من احتمال الوقوع : اصوله وبيان حركاته وموقفه وثيابه ولون الليل ، وصوت الاجراس ، والجمهور الذي يسير على الأرصفة ...



تجاوز كبار « الواقعيين » الواقعية فوراً ، فلم نعد امام راوٍ ينقل الينا حكايات كما كان يمكن ان يجمعها مخبرون اختيروا لهذا العمل . انه اخلاقي يعرف سر الضمائر معرفته لآلية المجتمع ، دون ان يهمل التوقف عند وصف مكان او منزل وبيان محتوياتها . وهو لا ينقل الينا احداث الحياة نقل المراقب ولا يُخلط كذلك مع انسان حي . انه يقيم في الواقع نفسه ، ويسير بيسر مدهش تحت سطح الحياة ، هذا السطح الذي يبدو وحده للناس . « ان القارىء يكف آنذاك عن الاتحاد باحدى الشخصيات لكي يتحد مع ضمير الروائي العالم بكل شيء ، وان قراءة الرواية تكف عن ان تكون ارضاء لحاجة في الهرب او التحليل لكي تعبر عن ارادة القوة » . واذا قرأنا بلزاك فلسنا نحن ابطال مغامرة او مشاهديها ، بل ولسنا كذلك مجرد مدبري عالم شديد التعقيد . انا نغدو الكائن المستثنى الذي يفوق عامة البشر ويعرف كل المتاهات في الزمان وفي المدى الاجتماعي، في سر التطور الشخصي والتاريخي . هذا الكائن هو (اسموده[1]) وقد صار عالماً اجتماعياً ؛ وكونت من (سان جرمان) يعيش تسع حيوات جاعلا من احدى كونتات عام ١٨٣٢ جدته التي عرفها ، انه ايضاً مونت كريستو وارسين لوبين اي الانسان الذي تتيح له ابداً ذاكرته ومواهبه ووسائله الخفية وطبيعته المتميزة ان يعرف خيراً من ابطال المأساة علام تقوم المأساة ، وان

١) شخصية شيطانية تظهر في سفر طوبيا ، وقد جعل منها (لوساج) البطل الرئيسي لروايته الشيطان الاعرج حيث راح ينتزع سقوف منازل مدريد ويطلع على اسرار السكان .
(المترجم)

يصل في الوقت المناسب ، حاملاً عصاه ، وفي عنقه ربطة احكم عقدها ، كما يشرح كل شيء ويلفظ كلمات حاسمة ... انظروا بأي تجرد وبأية دقة يدرس بلزاك افلاس (سيزار بيروتو) وحياة الصغيرة (اوغستين) المخفقة في رواية (منزل الهر) ومصير (روبمبره) . انه لا يروي ذلك كله كأنه صديق لشخصياته ، بل يرويه بمجاملة أليفة متكبرة من كائن اعتاد على الانسانية ومآسيها من خلال مئات من التجسدات في الاشخاص.

هذا هو بلزاك في « فلسفته الباطنية » . فليست تلك الرموز القليلة الساذجة في رواية (جلد الحصان) هي التي تجعله متصوفاً بل موقفه نفسه . وليس يكتب كأنه متصوف وصاحب رؤية بل يكتب كأن لديه « مقدرات » انسان يفوق البشر . ان فلسفته الباطنية تقوم على يقين بمعرفة عالم سفلي يشرح المصائر التافهة المرئية .

ويتجلى خطأ خلفائه في انهم رأوا فيه ملاحظاً « عادياً » للمجتمع ؛ وظنوا ان باستطاعتهم مجاراته ومحاكاته بأن يصفوا مسكن الاشخاص واصلهم وعاداتهم وثيابهم . بيد ان سر بلزاك ليس ههنا . فما ينقص ذلك هو السحر : الوهم الاولي الذي استطاع بلزاك بفضله ان يظن نفسه كائناً وُهب مقدرات اخرى ، ويدعو القارىء على هذا النحو الى ان يشكل معه نوعاً من المحرك الخفي للوجود . ان خالق الواقعية لم يكن واقعياً : لقد كان متصوفاً .



يظل بلزاك الواقعي فيلسوفاً باطنياً ومتصوفاً : فالتفصيل المادي الذي يصنع منه متعه هو ابداً « رمز » لحقيقة اجتماعية ونفسية واخلاقية : « هذه المرأة التي ترتدي ثوباً حريرياً اسود معاداً صبغه ، وقبعة ذات لون قاتم وكشميراً فرنسياً قديماً وجورباً حريرياً وحذاء من جلد المعز ، كانت تمسك بيدها سلة من القش ومظلة ذات لون ازرق غامق » . بيد ان اسماء كل هذه الانسجة ليس من قبيل ادّعاء بائع في مخزن ؛ لأن « هيئتها ووضعها كذلك تدل (...) على انها ام مخلصة

كل الاخلاص لبيتها وابنها[1] » . وان وجود هده السيدة ولا سيما هيئتها تضايق بخاصة ابنها الذي جاء يصطحبها الى عربة المسافرين ، وكان يود ان يظهر بمظهر شاب مفرط في اناقته ...

ان عالم الاثواب والمفروشات هو المظهر المرئي لعالم روحي . فاذا كانت السترة « ضاربة الى الخضار » فان هذا لا يعني ان بلزاك كان يُعنى بالألوان ، لأن للصفة قيمة اخلاقية اكثر منها اجتماعية : فالرجل الذي يرتدي هذه السترة لا يريد ألا يظهر عليه الغِنى وحسب ، بل انه بشكل خاص انسان ذو نفس ملتوية ومطامح مخفية ، واذا كان الكلام يدور حول موظف لا يتمتع بالمروءة الانسانية فستكون ثيابه رمادية اللون .

ولقد اخطأت الواقعية ، بعد العصر البلزاكي ، اذ اهملت هذا المعنى الرمزي . فبدءاً من فلوبير لم يعد للتفاصيل المتعلقة بالثياب او للأشخاص انفسهم اي مر في الرواية الواقعية . فلم يعودوا يقدّمون باعتبارهم العلامات المرئية لحقيقة فلسفية ، بل لأن المؤلف يجد لذة في وصفهم وصفاً دقيقاً وحسب . فالثوب الذي ظل عند بلزاك يمثل رمزاً ، غدا عند فلوبير مناسبة لعرض دليل مصوّر : « لقد تباينت ثيابهم تبعاً لمراكزهم الاجتماعية ، بين ردنجوت وملابس سهرة وبزات فاخرة او عادية ... وكلها من الملابس التي تعنى بها الأسر فلا تخرجها من الخزائن الا في المناسبات !... وكانت بينهـا الردنجوت ذات الذيول الضافية تداعبهـا الريح او ذات الياقة الاسطوانية والجيوب الواسعة كأنها الحقائب، وبينها بزات من الصوف السميك ، يرتدي اصحابها قلنسوات احيطت حوافها بأطر من نحاس[2]...» .

ان النبرة ، كما نشعر ، مغايرة جداً للاسلوب الذي كان يتخذه بلزاك ليصف البورجوازية الصغيرة ذات الجوارب الحريرية : فعند بلزاك كانت صورة الشخص، الذي كوّنه في ذهنه ، قبل كل شيء ، هي التي يعبر عنها من خـــلال تفاصيل

١) بلزاك : بداية حياة .
٢) فلوبير : مدام بوفاري ، الجزء الاول ، الفصل الرابع .

الثياب المبدعة على مقاسها . اما عند فلوبير فاننا نشعر ان الوثائق هي التي تخلق الشخصيات ...

على هذا النحو ولدت الواقعية الوثائقية .



اصبح الوصف ، مع فلوبير معلم الطبيعيين فيما بعد ، « فناً » يكتفي بذاته ، فهو مصنوع من وثائق دقيقة ، وإحكام الكلمات والاوصاف ، وفي اجتهاد المؤلف شبه المدرسي . ونحن نعرف ان فلوبير الذي كان مزاجه مختلفاً كل الاختلاف والذي كتب من جهة اخرى (التربية العاطفية) قد قسر نفسه في رواية (مدام بوفاري) على معالجة حادث عادي لا معنى له ، لأن (لوي بويله) اقنعه ان هنا يكمن الفن الادبي الحقيقي . امـــا انه غذّى موضوعه ، دون ارادته ، بكآبته الخاصة فهـــذا محتمل ، الا انه شعورياً بذل كل ما في وسعه ليتجنب ذلك ولكي يقدم جوهرياً اوصافاً فيها كثير من الجهد لضيعة ما ، ولدكان صيدلي ، وندوة زراعية اي لمقاطع يحتاج وصفها الى شجاعة .

ان العناد الذي حمل فلوبير على ان يُدخل في الرواية « الوصف الفني » الذي لا فائدة منه ، ولآلىء النثر التي تضاهي قصائد الشعراء البرناسيين ، كان يمكن ألا يتعلق ذلك الا بمأساته الشخصية ، ونعني بها الهوى الفريد المؤثر الذي دفع هذا الكاتب الحساس المحتدّ الى اهمال موهبته الحقيقية لكي يتحول الى صانع نثر ، الشكل فيه هو الغاية ، مكتوب بدأب ، وعناية فائقة ... الا ان فلوبير أثـّر على جميع كتابنا « الطبيعيين » وبسبب غلطته اجمالاً أثقل الابداع الواقعي الحقيقي ، دون ضرورة ظاهرة ، بلغو الوصف . وكان لا بد من انتظار تأثير الرواية الاميركية في القرن العشرين ، في « الواقعيين » الايطاليين الأوَل ، ثم في جيـل الكتاب الاسبانيين لعـــام ١٩٥٠ لكي تنفصل « الواقعيـة » عن فن الوصف المدرسي .

والواقع ان التاريخ الادبي المبسط يخلط غالباً تحت اسم « الرواية الواقعية »

بين حقيقتين مختلفتين كل الاختلاف : الاولى هي الدراسة الدقيقة « لحادث انساني » ، في مدام بوفاري كما في (جرميني لاسرتو) وهي دراسة وضعية دؤوب محددة . والثانية هي المفاهيم « الفنية » لهذا العصر الوضعي ، وهذه المفاهيم ليست من الواقعية والوضعية في شيء ، ما دمنا نستطيع وصفها بأنها حشو .

فبدلاً من ان يقدم لنا « الواقعي » المزعوم الواقع المعبّر ، الاجتماعي او الروحي ، كما كان يفعل بلزاك ، فانه يتمهل عند المظاهر التزيينية والوصفية . فهو يطمح من ناحية في ادب يكاد يكون « علمياً » وفي « دراسة » اجتماعية نفسية ، او دراسة للعادات ، الا انه يخفي وراء هذا العالم الموضوعي شاعراً ثرثاراً ، يسره ان يصف اي شيء ، شريطة ان يكون الوصف متأنقاً ماهراً مرصعاً : « ان الاسلوبيين انتجوا كتابة هي دون الكتابة مشتقة من فلوبير الا انها منسجمة مع مخططات المدرسة الطبيعية ، فكتابة موباسان وزولا ودوديه التي يمكن ان ندعوها الكتابة الواقعية هي تجميع لاشارات شكلية ... حتى اننا لا نجد كتابة مصطنعة اكثر من هذه الكتابة التي ادعت انها تصف «الطبيعة» وصفاً قريباً جداً[1] » .

والواقع ان الواقعية الوصفية التي تعللت بالوثيقة الدقيقة قد أسفّت راضية نحو « الوصف للوصف » مكدسة المصطلحات الفنية والوصفية ، كأن الكاتب كان يشعر انه يحضّر لطلابه في المستقبل « نصاً املائياً » في المرحلة الثانوية يمكن ان نضع له هذا العنوان : عرض « البضائع الجديدة » في شارع نوف سانت — اوغستان :

« فتنوا اول الامر ، بتنسيق معقد : فثمة ، فوق ، مظلات ، موضوعة على شكل موارب ، كانت تبدو وكأنها تشكل سقفاً لكوخ ريفي . اما تحت فكان هناك جوارب حريرية معلقة بملاقط ، تظهر جوانب مستديرة من ربلات

١) رولان بارت : درجة الصفر في الكتابة . منشورات الدوي .

الساق . كان بعض الجوارب مبذوراً عليها باقات الورد ، وبعضها الآخر ، من شتى التلوينات ، السُود منها مفرّغة ، والحمر ذات اطراف موشاة . اما الجوارب التي كانت بلون اللحم فقد كان لخيوطها الحريرية عذوبة بشرة شقراء ، واخيراً كان هناك على غطاء الرف كفوف ملقاة بشكل منتظم ، بأصابعها المتطاولة ، وراحاتها الضيقة كراحات العذارى البيزنطيات ، هذه الرقة اليابسة الفتية للزينة النسائيــة التي لم تلبس حتى الآن . الا ان الواجهــة الاخيرة هي التي استوقفتهم بخاصة . انه معرض حرير وساتان ومخمل تتفتح فيه ، في سلم لون مهتز من أرهف ألوان الازهار . فعلى القمة مخمل ذو لون أسود غامق ، وأبيض بـلون اللبن ، وتحته بقليل الساتان الوردي والازرق ، ذو ثنيات حادة ، يكمّد في شحوب لا حد لرقته ، وتحته ايضاً ، الحرائر بكل ألوان قوس قزح ، والقطع المرفوعة على شكل شرائط الشعر ، مثنية كأنها تحيط بجسم ينحني ، قـد اصبحت حية تحت اصابـع التجـار الماهرة ، وبين كل باعث وبين كل جمـلة ملونة من الرف كانت تنطلق في مصاحبة خفية ، قطعة رقيقة من شريط فاتح اللون[1] » .

هل الوصف متقن اتقاناً كاملاً (رغم انه سريـع وخال من الذوق) مع كل مهارة الصفات الملونة ومعجم التعابير الوصفية ؟ ألسنا نستشف فيه السهولة (« سلم لون مهتز ، » « تحت اصابـع التجار الماهرة ») ولكن اي فرح لفنان المدرسة الابتدائية في ان يقول عن المخمل بأنه « أبيض بـلون اللبن » وان يصور الدقـة بقوله : « القطع المرفوعة على شكل شرائط الشعر » . وفي التشبيه القوي للشكل « كأنها تحيط بجسم ينحني » ان هذا كله لفن سخيف عديم الفائدة وصار نتيجة تأويل خاطىء – اغناء مفردات الاولاد – حشواً مدرسياً ما يزال المعلمون حتى اليوم يرهقون بـــه الطلاب بين العاشرة والثالثة عشرة من عمرهم ، فيصرفونهم بذلك عن تعلم استعمال اللغة استعمالاً طبيعياً ...

لقد بَطـُلَ هذا الاسلوب بالسرعة التي بطل فيها اسلوب « المتحـذلقين » .

---

١) اميل زولا : سعادة السيدات .

فهذه الاقمشة المرفوعة على شكل « شرائط الشعر » وهذه الاجسام التي « تنحني » ، وهذه العبقرية الدقيقة الساعية وراء الكلمة الموافقة ، يذكر ذلك كله بالفن الذي كان يبذله (كاتول) قبل ثمانية عشر قرناً ليصف حجَرة منحوتة ، في ست مئة بيت من الشعر ، او (بروبرس) ليروي قصة خرافية : انه اللغو في الأدب [1] .

نحن ههنا بعيدون جداً عن « الواقع » ، لأننا مدعوون الى الاعجاب « بمهارة الكاتب » من خلال الوصف وان سوء التفاهم ليصبح خطيراً . ففن الوصّاف يتفوق على حقيقة القصة المروية . وحين نقرأ مدام بوفاري او قصة لموباسان فاننا لا نتحد مع الابطال : لأنهم ُوصفوا وصفاً دقيقاً اكثر مما ينبغي ، وبمهارة زائدة ، بحيث نشعر بهم كأنهم يرون ذواتهم نفسها . وليس علينا كذلك ان ننفعل ونتألم ، شأننا مع ديكنز او بلزاك المخيف ، امام المحن التي تفرضها عليهم الحياة . لا ، فحتى لو كانوا تعساء ، ضحايا الظلم ، فانهم مصورون بدأب بالغ وبعبقرية وصفية حتى ليصبح موضوع اعجابنا هو الوصف وحده : « جاء بواريه ، وهو رجل طويل القامة معوجها ، حنى المحراث جسمه ، وأنهكه الصيام ، بارز العظام ، قد جف جلده من اهمال التغسيل ، كانت زوجته تتبعه ، صغيرة الحجم ، ضعيفة كأنها عنزة متعبة ، وهي تحمل في يديها مظلة خضراء واسعة [2] » .

اذن ففي الفترة نفسها التي تباهت فيها الرواية ، لدى موباسان او زولا ، بالنظريات الاجتماعية والدراسات « الوضعية » الموضوعية ، « اصبحت غناء افرادياً يقدمه الروائي » . ومن جهة اخرى فان القارىء « البورجوازي » كان يشعر بارتياح الضمير ، فلا اهمية لمحتوى الرواية ، البؤس الاجتماعي والمآسي القاسية ورتابة الحياة . ان ما ُيقدر هو « فن » الكاتب . « وهكذا ُنقاسم ،

---

١) على طريقة المناقشات البيزنطية . (المترجم)

٢) غي دو موباسان : حيوان المعلم بيلوم .

صنيع الفريسي الصالح ، مباهج الاسلوب التي يمنحنا اياها فلوبير اكثر من آلام ايما بوفاري ... » لم يعد في ذلك اي « واقعية » بل هناك اغراء « الفن للفن » الذي زيّف الرواية الواقعية والطبيعية . كما ان الرواية التي استعاضت عن قيمة الموضوع بمتعة حسن السرد لم تتأخر في ان تجد ذروتها لدى اناتول فرانس .

لهذا السبب نفهم لماذا لم ينتسب كبار روائيي القرن العشرين الى اسلافهم ، ولماذا كانت القطيعة بينهم حاسمة جداً . ذلك بأن كل الناس شعروا ان هناك خداعاً او خطأ على أقل تقدير ، ولا يهم ان يأتي رد فعلهم على ذلك عن طريق التهكم كما فعل جيد ، او عن طريق العنف كما صنع مالرو .

لقد خبأ فلوبير في « واقعية » تدّعي الموضوعية « فناناً » كان حضوره يغير نظرة القارىء تغييراً كلياً . لأن الواقعيين كانوا ، في مفارقة كبرى ، يقدمون نماذج من الاسلوب المحكم . لقد خيل اليهم انهم يكتبون أثراً اجتماعياً فاذا هم يكتبون أثراً ملؤه اللغو .



ومع ذلك فان طموح الوصف الواقعي هو طموح مخرج للسينما المجسّمة (Cinémascope) : أي نظرة موضوعية دقيقة ، صنعت لعين المتفرج المتوسط ، محسوبة ، ملونة ، حيث ثُبتت التفاصيل الاثرية نفسها . انها لا تعني شيئاً غير المتعة الحسية في وصف هذا المشهد التاريخي او رؤيته . فهي التصوير الصرف المتحد مع الوثيقة الصرف . وحين ظهرت رواية (سلمبو) قبل مئة عام كانت في ذلك الحين « انتاجاً فذاً » . وليس من حاجة لأن نضع شيئاً ولو قليلاً من احمر الشفاه على شفتي ابنة هميلكار التي صنع منها فلوبير سلفاً نجمة سينمائية . اننا نشعر في السينما المجسمة بمتعة بصرية ولمسية – جلود حيوانات جميلة على المحاربين او في خيمتهم – هي المتعة التي خصص لها فلوبير كل فنه .

ان هذا « التتابع » عند فلوبير هو الحالة الاخيرة للسيناريو ، بكل التعليمات

الموجهة لمساعد الاخراج ، والمخرج ، ومهندس الديكور ، ويمكن ان يُصوَّر الفيلم فوراً :

« أضيء القصر دفعة واحدة من اعلى سطوحه ، وفتح باب الوسط ، وظهرت على العتبة امرأة هي ابنة هميلكار نفسها مغطاة بثياب سود . نزلت اول السلالم الذي كان يمتد بشكل موارب طوال الطابق الاول ، ثم نزلت الثاني فالثالث ، وتوقفت على السطح الاخير ؛ كانت السفن الحربيـة في اعلى السلم ، نظرت الى الجنود ، جامدة ، خافضة رأسها » .

بعد هذا يظهر الاشخاص الثانويون ، فيدخلون بحسب الطلب في « حقـل » الكاميرا كما يحدث في فيلم ذي مشاهد كبيرة قد أحسن تنظيمه :

« كان ينتصب خلفها ، من كل جهة ، صفان طويلان من الرجال الشاحبين يرتدون اثوابـاً بيضاً ذات مخمل احمر ، يـنزل بشكل مستقيم حتى أقدامهم ، لا لحى لهم ولا شعور ولا اهداب ، وكانوا يحملون في ايديهـم المشعة بالخواتم قيثارات ضخمة وينشدون جميعاً ، بصوت حاد ، نشيداً لآلهة قرطاجة . كان هؤلاء هم الكهنة الخصيان في هيكل تانيت الذين كانت سلمبو تدعوهم في اغلب الاحيان الى منزلها .

« واخيراً هبطت سُلم السفن فتبعها الكهنة . وسارت في شارع السرو ... »

ونشعر الآن بينما تتقدم سلمبو في المستوى الاوسط ، ان الكاميرا تتراجع في مسيرة خلفية لكي تصور — في حقـل الرؤية الخلفي ، وفي المستويات الاولى التي تحلق فوقها — موائدَ مأدبة الجنود :

« ... وسارت ببطء بين موائد القواد الذين تراجعوا قليلاً حين رأوها تمر . كان شعرها الملفع برمـل عنيف ، والمجمّع على شكل برج ، وفق زي العذارى الكنعانيات ، يجعلها تبدو اكبر حجماً . وكانت جدائـل من اللآلىء المعلقة في صدغيها تنحدر حتى طرفي فمها الوردي كأنه رمانة مفتوحة . وكانت على صدرها

مجموعة من الجواهر المضيئة ، تحاكي ببرقشتها ، حراشف السمك . وذراعاهـا المزدانتان بالماس تبرزان عاريتين من غلالتها التي لا اكمام لها ، وقد نثرت عليها الازهار الحمر على ارضية سوداء كلها . وكانت تضع بين كعبيها سلسلة من الذهب لكي تضبط مشيتها . وتجر وراءها معطفها الكبير المصنوع من المخمل الغامق المفصل في قماش مجهول ، مخلفاً في كل خطوة تخطوها موجة عريضة تتبعها[1] » .

ان ههنا كل شيء : الديكور وتركيبه ، والسلالم ، ومكان الاشخاص الثانويين وملابسهم (اثواب بيض ذات مخمل احمر) و « المستوى » حيث تظهر النجمة السينمائية على قمة الديكور ، وانتشار حركتها ووقفاتها ، وحركات الاشخاص الثانويين المرافقة لها ، والتفاصيل المتعلقة بكامل الثوب والزينة والشعر واللآلىء .



بيد ان التعليم في المدارس تابع سوء التفاهم الادبي هذا . فكل ما كان مدرسياً بشكل مسبق في الروايات التي ادعت انها واقعية راح يغري التعليم : الوصف المعجب و « النص الاملائي » الذي يحتوي « تعابير مشخصة » و « كلمات دقيقة في التعبير » ، (نحو « حجارة منشقة » ، « فرس كُميت » او « اجمة كثيفة ») . وعمد فلوبير ودوديه ولوتي وأقرانهم في القرن العشرين ، مع الاسف ، الى القيام بذلك . وها هم المدرسون يعلمون فلاحي المستقبل والعمال الريفيين او عمال المصانع ، متعللين بالتربية البصرية وتعليم « الكلمات النادرة » في اللغة ، الصفات الملونة التي تساعد على وصف مرفأ في ضوء الشمس : « لون التراب ، لون متلاش تدريجياً ، ابيض بلون الاسبيداج ، نيلي ، ألوان قوس قزح ، أصفر كبريتي » . ويعلمونهم ان يقولوا « المهاجرون المجنحون » بدلاً من السنونو ، كما في زمن الأب دوليل ... وأغلب الظن ان الناس ما يزالون لهذا

---

١) فلوبير : سلمبو . (صدرت في منشورات عويدات)

السبب ، يقرؤون المجلات المصورة والمجلات الرياضية بـدلاً من ان يؤموا دور الكتب المهيأة لهم .

واصبح موباسان واناتول فرانس ، ولا سيا دوديه الرقيق ، اساتذة الحكاية الصغيرة السخيفة : الأتان في بعد ظهر يوم من ايام الصيف ، الولد الفقير الذي يعطي افطاره للولد الغني ، الحادث الصغير الذي يحدث في الشارع . والحق فما من شيء اكثر « تجريداً » من فن الوصف والسرد هذا الذي يكوّن التعليم « المشخّص » في المدارس الابتدائية . فهو فيض من الامور المصطنعة بالنسبة الى الطفل الذي يهتم بأشياء اخرى ، وقلما يتاح له ، فيا بعد ، مهما كانت المهنة التي سيارسها - ولو كانت مهنة الكتابة - ان يجد نفسه مسوقاً الى كتابة وصف ملون محاط بـ « هضاب هزيلة الاصلاب » ومع ذلك ففي مسابقة الانتقاء بدور المعلمين الابتدائية بباريس عام ١٩٥٦ اشتملت المسابقة على نص املائي عن « السِلّور » مأخوذ من كتاب (ارض فرنسا) لجوزيف دو بسكيدو ، ومن الضروري ان نستشهد بالجملة الاخيرة منه : « يقوم سائل زيتي يرشح من مجموعة من المسام الجانبية بدهنه باستمرار من الرأس الى الذنب ، فهو يضيء ويسطع نظير الاشنة التي تتلوى ، والعقيق المزيف الذي يضيئه شعاع من الشمس من خلال سيل سريع » .

والحق يقال ان هذا الاسلوب التصويري الوصفي قد فرض نفسه منذ سنة ١٨٨٠ باعتباره « مواضعة » مدرسية وادبية . تلك كانت الفترة التي ولدت فيها مدرسة جديدة ، وكأن شأن دوديه بالنسبة اليها شأن فرجيل بالنسبة الى « الانسان النبيل » : اللطف الطفولي المتكلف الذي يترك مذاقاً في زمن الكهولة ، ثم كلمة عابرة ، واشارة عرفان الجميل بين ادباء مسنين ...

إلا ان نتائج ذلك على الادب كانت جسيمة . فما اعتُبر لغو فنان عند فلوبير - السبّاق الى ذلك - اصبح ذوقاً مصطنعاً فرضه التعليم على اجيال عديدة . فكل البورجوازية الصغيرة التي تكونت في المدن ، طلبت من المؤلفين

الذين كانت تقرأ لهم – اذ لا بد لها ان تقرأ – ان يكتبوا مستعينين بالصفات والوصف . ولهذا السبب سنتحدث خلال القرن العشرين كله عن رواية غير ضارة ، لا تخلو من الموهبة في بعض الاحيان ، وينبغي ان ندعوها بحق « الرواية التقليدية » .

ان اسلوب المواصفات والزي والتحذلق قد أثقل كاهل الابداع الادبي في القرن العشرين ، وقاد الرواية الى « نقطة ميتة » حيث لا شيء سوى الاتفاق المزهو بين المؤلف والقارىء على « اجادة الكتابة » .

وهكذا فقد شلّت « الجمالية » الرواية في مطلع القرن العشرين . ولسنا نقصد بذلك جمالية مُصلّى ادبي (لسوف يظهر منه عدد كبير فيما بعد ، وسندينه) بل جمالية نصف شعبية . ايها اكثر غموضاً واشد اصطناعاً ، وايهما اصعب لغة ، مرسيل بروست ام جوزيف دو بسكيدو ؟

ان الواقعية التي ادعت تعليم الشعب لم تبدع الا تحذلقاً . وسنكون عام ١٩٢٠ بحاجة الى « مصليات ادبية » لكي نعود الى رواية مباشرة ؛ وقد ظهر جورج دوهاميل وجول رومان ، في هذه الفترة ، من مصلى ادبي ...

وكل ردود الفعل والعنف – في اللغة او الخيال – التي نجدها في الرواية في القرن العشرين ينبغي ان تفسر في اطار التمرد الخطير الذي كان ضرورياً للخروج مما ينبغي ان نسميه لغواً او ما هو اسوأ من ذلك : اللغو الشعبي .

الفصل الثالث

روايات الشفقة القاسية

– نقاوة المذهب الطبيعي ، زولا وهوى الكائنات ، تولستوي والشفقة ، روجيه مرتان دو غار واسرة تيبو .

– اخلاق زولا البيولوجية ، المذهب الطبيعي ، باعتباره فاجعة كونية ، والمأساة الوضعية .

– توماس هاردي : جود الغامض ، المذهب الطبيعي وحس الفاجعة : تس سليلة دربرفيل .

– التشاؤم المفرط : سترندبرغ ...

– املي وشارلوت برونتي ، جورج صاند .

– جيوفاني فيرجا وشقاء البسطاء .

– بيريز غالدوس وسبستيان جوان أربو .

– من الدورات الكبرى للمذهب الطبيعي الى الرواية الشمولية .

– روايات تاريخية قومية : بولور ليتون ، سينكويش ، سيغريد أنست .

– عظمة المذهب الطبيعي .

أحدثت الواقعية كذلك ملحمة ، وشكلًا جديداً من الحساسية : ونعني به فن العناية بالانسان والشفقة على الانسان ، فناً مبعثراً في وصف زولا الزائف وسرد توماس هاردي السهل ، وفي اتساع رواية تولستوي الشامخة الرقيقة ، التي استعادها روجيه مرتان دو غار فيما بعد . والواقع اننـــا نجد فوق فن الوصف المدرسي بعض الشيء ، مجابهة الانسان لمصيره لدى كبار الكتاب الطبيعيين . انه شكل « وضعي » للمأساة وللمؤثر حيث تحل الحتميات البيولوجية والتاريخية محل الهوى والخطيئة او عداء الآلهة .

وفعلًا فان سحر القدر هو الذي يربطنـا برواية (الحرب والسلم) وروايـة (النكبة) او رواية (المشروب القاتل) ورواية (تس سليلة دربرفيل) ورواية (اسرة تيبو) لمرتان دوغار لا « وصف البيئات » ولا « الآلية الاجتماعية »... ففي رواية الحرب والسلم لا يعدو تولستوي ان يستحضر المصائر المتداخلة لبعض الأسر في الطبقة العليا بموسكو من عام ١٨٠٦ الى عـام ١٨١٢ ، افراد اسرة روستوف الفاتنين الطائشين ، مع ابنهم الجبان اول الأمر ، والبطل من بعد ، والمعتقل اخيراً . ونتاشا الفتاة التي بلغت حداً كبيراً من اعتمادها على الفطرة ، ومن الضعف والنقاء . والامير بولكونسكي ، الشهم اللامع المحزن ، مـع اخته الأميرة ماري المنكمشة على نفسها المؤثرة ، وابن غير شرعي هو الكونت بيير دو بيزوكوف ، المرتبك بنظارتيه ، الذي عاش حيـاة داعرة امتزجت بها شتى ضروب الصوفية ، الانسان الشديد الطيبة . ان هذا كله مع الاشخاص الثانويين لا يقدم لنا رواية تاريخية ولا رواية فلسفية بل ولا وصفـاً للمجتمع . انه يقدم لنا بكل يسر موسيقا القدر وتدخل الحيوات وأخطاءها وأوهامها .

وادعى زولا ، على مستوى ادنى واكثر شعبية ، انه يصف المجتمع وصفاً علمياً (لقد اتهم في عصره بالالتذاذ بالاوصاف الجريئة او المريضة) إلا ان علم الاجتماع قد تقدم أكثر مما ينبغي حتى لم تعد تفيدنا دراسة زولا الاجتماعية ... بيد اننا نشعر من خلال العقدة المهيأة والخيوط الكبيرة كالحبال المعقودة ، والتكرارات والوصف والميلودرام ، ان زولا يميل الى الاهتمام بالحتمية اكثر من اهتمامه بالمجتمع ، وهذا الميل ينفجر ويتأكد لدى معاصره توماس هاردي ، تس سليلة دربرفيل، ووجود الغامض مأساتان قديمتان كتبتا على شكل رواية طويلة، ثرثارة ، مائعة ، شيقة ، منحدرة من ريشاردسون وفيلدينغ او جورج اليوت... ونحن نعلم ان روجيه مرتان دوغار قد كتب في القرن العشرين بصبر ومنهجية ، بروايته (اسرة تيبو) « مجمل » رواية الشفقة القاسية ، مستوحاة في آن واحد من تولستوي وزولا وهاردي ، ومحولة على نحو مدهش الى عصر جديد ومكتوبة بأيسر اسلوب .

الحقيقة الكاملة عن البشر ، الحقيقة التي يشعرون بها في ذواتهم ، وحقيقة القوى التي تلفهم ؛ والعذوبة والالم الحاضران، وخلفها مسيرة القدر، كأنها مدبرة، والحتميات البيولوجية ، والاجتماعية ؛ ومن خلال ذلك كله المشاكل الكبرى ، والقلق المنبعث كالصراخ : تلك هي نقاوة المذهب الطبيعي ، حين يتغلب فيه هوى حقيقة كلية على الالتذاذ بالوصف وفن السرد .

وهذا ما يسمو بزولا الى ما فوق السرد و «التصوير» الاجتماعي، فوق دوديه بل فوق موباسان، فليس المقصود قط شريحة الحياة ، قطعة لحم ميتة قد شرحت على الوضم ، بل الكثافة المتحركة للحياة ، ومد هذه الحياة ولعب البواعث التي تكونها ؛ لنوازن بين روايتين «حياة» و « تيريز راكان » . ان وثيقة موباسان هي شهادة وفاة ، اما وثيقة زولا فتقوم بمغامرة وتتمسك ببرهان بل بعمل. ولا أهمية كبرى لاسرة (روغون ماكار) ولا « للتاريخ الطبيعي لأحد المجتمعات». فهذه نظرية « علمية » سخيفة يبرر زولا بوساطتها القسوة والشفقة اللتين تدفعانه

الى ان يحاصر الكائنات وقدرها. ليس العلم ما نراه ههنا بل حب متفائل للانسان: « اذا كنا لا نعطي الطبيعة كاملة قط ، فلنمنح انفسنا ، على الاقل ، الطبيعة الحقيقية التي نراها من خلال انسانيتنا [1] » .

ان مجتمع زولا هو بحر اسود ، ومستنقع آسن في بعض الاحيان ، لا تتجلى اسراره في ادمان المخدرات والزهري الوراثي والظلم ، بل في الجهد الصبور او المفرط الذي تبذله الكائنات لكي تعيش هذه الحتميات . وحين يسيطر الكاتب الطبيعي على وساوسه في الوصف وجمع الوثائق فانه يتعلق بهوى الكائنات التي تشحذ ارادتها وحدودها ومصيرها. وهو اذ يتعلق من حيث المبدأ بـ « القوانين » البيولوجية والاجتماعية حيث لا يعدو الناس ان يكونوا « وسطاء » في معادلة رياضية ، فانه يجد في هذا الجبر الساذج لعباً من العاب القوى يحدد الحيوات ولكنه لا « يشرحها ». وآنذاك فان كل وجود يثبت كـ « ارادة الحياة » امام الحتميات . وان ارادة الحياة هذه هي التي تخلق في رواية (سعادة السيدات) نجاح دنيز بودو الفتاة الريفية التي جاءت الى باريس لتعمل بائعة في مصنع للثياب وتزوجت من صاحب المصنع ، وارادة الحياة هذه هي التي قادت الى الانهيار كلًا من (كوبو) في رواية (المشروب القاتل) و (جاك لنتيه) في رواية (الحيوان البشري) . وان هذا التصوير « الاجتماعي » هو الذي يبعث المأساة على نحو غير ارادي : جماعة من البشر ، ومصائر وقدر . وفي هذا يجمل عناصر الفن الذي يتجاوز الادب الوصفي ، ويخلق ، فوق الواقعية المبتذلة الدورات الطبيعية الكبرى حيث ينظر المؤلف الى الانسان ، للمرة الاولى ، في قدره البيولوجي والاجتماعي والكوني ايضا . وكانت تلك هي اللوحة الانسانية الكبرى التي لم يستنفد تأثيرها بعد .



وحين تغلق الدورة الروائية لدى تولستوي وزولا ومرتان دوغار بعد ان

(١) زولا : رسائل الى الشبيبة في كتابه الرواية التجريبية .

تنسج لحمة حياة عشرات من الافراد في نهاية مصائرهم ، فان الملحمة الوضعية تترك البشر مسحوقين ، مفرغين ، متيبسين ؛ لقد عاشوا . امـا الحياة فتتابع مجراها ، غزيرة ، قاسية، تستخدم افراداً آخرين وتسحقهم . وهؤلاء الافراد ، في سعير الحيوات البشرية نفسه ، يعطون الآخرين خـلال بعض عشرات من السنين حرارتهم الفردية .

من هنـا كانت تلك الخاتمـات التي تختتم بها تواريخ القسوة والشفقة تتسم بالسكينة . وان الموتى ، كما هي الحـال عند هوميروس ، يدفنون في ورع ، اما الاحياء فيتابعون حياتهم كأنهم ناعسون، لانهم فهموا قوانين الحياة الكبرى.

لقد حمل كل انسان هواه وطيشه وفرحه ، وكافح وضحك ووثق بالسعادة ؛ وسارت الامور في مجراها ، وانحلّت عرى الازمات . هوذا ابن مرتبك امـام اب غريب الاطوار مستبد . لقد كان هذا الابن جندياً لامعـاً ثم محارباً اقلقه مصير الحروب ومعنـاها ، وبعد ان تزوج زواجـاً تعيساً ، وبعد ان تكفل بفلاحيه ، وبعد حبه الفتان لنتاشا الذي حطمه ضعف الفتاة المضطرمة ، واستعيد مع ذلك في اللحظة الاخيرة ، مات اندريه فولكونسكي . وفي خـاتمة (الحرب والسلم) يتخذ موته وذكرى حياته معنى بالنسبة الى الآخرين . فهما وقد امتزجا بتجربتهم الخاصة اشبه شيء ، بالنسبة اليهم ، بعبرة وتفسير للوجود . لقـد هزل وجه نتاشا في الالم والندم والحب . وهذه الفتـاة المحرضة المذنبة ، على استعداد الآن لان تتزوج من بيير بيزوكوف ذاك الدب الأخرق الشهم القوي المرتبك. كنا سنضحك من مثل هذا الاقتران لوتم في اول الرواية . وكان لا بد لذلك من حيـاة اندريه وحبه وموته ونفي بيير ... ونيقولا روستوف الذي كان اول الامر نزقـاً اخرق ، ثم جندياً متطوعاً فعالا ساذجـاً ، هو نفسه الذي اكتشف في النهاية سحر الاميرة ماري المخفي ، هذه الفتاة التي كادت تكون عانساً وكان اخوها بيير يشفق عليها . لقد اجتمع كل الذين ظلوا على قيد الحياة، كانوا بعيدين بعضهم عن بعض في البداية ... ثم مرت الحيـاة ومر الموتى ،

فساعدوهم على أن ينضجوا . وها هم أولاء في خاتمة الكتاب في الحديقة مع أولادهم . لقد مات من مات ، أما هم فما يزالون ههنا ، أحياء متجددين ، بعد عذاب كامل ، لم يستسلموا بل استجمعوا قواهم .

وشبيه بهذا ما نجده في رواية « اسرة تيبو » لمرتان دو غار . فجاك الانسان العنيف الذي بلبلت حميته أسرتين وخلق صدمات العقدة ، قد ختم مصيره بعمل وحشي ومطلق . لقد كان يمثل بالنسبة الى الجميع القلق والغضب ، فقد تمرد على أبيه ونغّص حياة أخيه انطوان ، وأدان صديقه دانيال دوفونتنان وايقظ مشاعر الرقة في نفس جيز اللطيفة ، وخلق الحب الساطع في نفس جيني الملغزة . وجاءت الحرب فساوت بين الحيوات والآمال ، والتقى الأشخاص في الخاتمة على درجة هي آخر الدرجات . وكان موت جاك ، كما كان موت بولكونسكي ، أشبه شيء بجواب ، وتتخذ حياته قوة مضيئة بالذكريات. وكانت السكينة على الرغم من اخفاق المطامح الفردية ؛ ونعني بذلك تشوّه دانيال واحتضار انطوان الصاحي الذي قضى عليه الغاز الخانق ، ونامت جيز وجيني في الغرفة ذاتها ، رغم تباينهما ، فالأولى رقيقة مفتوحة النفس حذرة ، والأخرى قاسية عنيدة لا تقنع بشيء . وتقبلتا بهدوء لا السعادة بل راحة شبيهة بها ، خالية من اللذة . فبعد الإرادات المجهدة والأزمات والانفجارات ، وبعد عواصف التاريخ ، حلّ هدوء كهدوء الخريف. واذا كانت حياة مغيظة كحياة جاك قد انبسطت أمامهم وسجلت ثم أغلقت فقد بقي لهؤلاء الأحياء ما يشبه العبرة أو الاسطورة الحقيقية التي تساعد على الفهم . إن الكاتب الواقعي الكبير الذي يعي عبث الوجود وقسوته يقبل أن يعيش ذلك وان يعرفه ، لا لكي ينكره بل ليجد فيه ما يساعده على استجماع قواه . ثمة حب واشفاق على كل من هذه الكائنات لمعالجتها وتبريرها بما فيها من اخطاء واخفاق . وثمة حب واشفاق أكبر نحو الاجيال ، كيما يثبت الانسان في وجوده بكل يسر ، من خلال الموتى من البشر . وفي خاتمة « اسرة تيبو » نرى الطبيب الذي كان فيما

مضى طموحاً بارعاً في التنظيم متسلطاً معتداً بنفسه يلاحظ أمام الموت ان حياة ما ، حياة خاصة ليس لها من معنى :« ولست أعتقد ذلك لأن حياتي غدت قصيرة جداً ، فهذا يصح على كل حياة ! فالضياء الوجيز في الليل الذي لا حدود له شيء بالغ التفاهة ... ما أقل الذين يعرفون ما تقوله وتكرره هذه الأماكن المشتركة . وما أقل الذين يشعرون بما فيها من تأثير ! ان من المحال ان يتخلص الانسان من السؤال الذي لا طائل فيه :« ماذا عسى ان يكون معنى الحياة ؟» وأنا نفسي حين أتفكر في ماضيّ أدهش إذ أراني أتساءل : « ما الغاية من ذلك ؟ » لا شيء، لا شيء البتة (...) إن ملايين من الكائنات يتكونون فوق سطح الأرض، ويتحركون عليها لحظة، ثم يتفتتون ويختفون تاركين المكان لملايين غيرهم سيتفسخون غداً بدورهم ...

« باسم أي شيء ؟ باسم الماضي والمستقبل ، باسم أبيك وابنك ، باسم السلسلة التي تشكل أنت حلقة فيها ... لكي نؤمّن استمرار الحياة... وننقل الى غيرنا ما اخذناه ، ننقله بعد أن نحسنه ونغنيه .

« ألعل هذا هو سبب وجودنا ؟ [1] » .

إن هذه الأخلاق البيولوجية تسيطر بمزيد من القسوة أيضاً على عالم زولا الرمادي على شكل كفاح لا مندوحة عنه من اجل الحياة . ففي سحق كبار المتاجر الحديثة لصغار التجار وهو موضوع رواية (سعادة السيدات) نرى (دنيز بودو) تخص بشفقة مؤثرة الأفراد الذين سحقهم سحقاً شديداً التطور الذي تعجب به . « لم تنم دنيز في تلك الليلة إلا قليلاً ، وقد جعلها الأرق المصحوب بالكوابيس تتقلب في فراشها . كان يخيل اليها أنها كانت صغيرة جداً وكانت تبكي في آخر بستانهم بغالونيو وهي ترى العصافير تأكل العناكب التي كانت تأكل هي ايضاً الذباب . هل كانت ضرورة الموت الذي يسمّن العالم حقيقة اذن ، وهذا الكفاح في سبيل الحياة الذي يدفع الكائنات الى حيث

(١) روجيه مرتان دوغار : أسرة تيبو .

تتجمع الجثث وتتفتت ابداً ؟.. وكان التاجر الصغير في حي (سان – روش) يسير تحت ضربات معـول خفي ، مع رعد مفـاجيء منبعث من عربات كانت تفرّغ حمولتها ، عند ذاك أيقظها حزن عميق ، فنهضت وهي ترتجف . يا إلهي ما أكثر الآلام ! وما اكثر الاسر التي تبكي ، والشيوخ المرمين على الحضيض ، وكل مآسي الدمـار الممضة ! لم يكن في وسعها ان تنقذ احداً ، وكانت تشعر ان هذا صالح وانه لا بد من سماد الشقاء هذا لصحة باريس الغد ... أجل لقد كان ذلك ضريبة الدم ، فكل ثورة تتطلب شهداء ، ولا يسير البشر الى الأمام إلا على جثث الموتى [١] » .

ان حقيقة المذهب الطبيعي هي في ان الانسان متجاوَز ، مسحوق ، الا انه مفهوم ومنتصر ومُمَجَّد . انها مأساة كونية في نهاية الأمر ، وقد عبر كلوديل عن هذه المأساة ، من جهتـه ، بتعابير مسيحية ، حين جعل من إرادة الرب في مسرحيته (الحذاء الحريري) حتمية يناضل الانسان ضدها . أما عند تولستوي وزولا رودومرتان دوغار فالحتميات هي من طبيعة بيولوجية واقتصادية وتاريخية. وهم يستعيضون عن الخلاص الالهي بالشفقة الانسانية . واذا استثنينا مـــا فوق الطبيعة، واستمرار الحياة ، فان ايضاح الوجود هو في الواقع نفسه: فعبث الحياة الفردية يعود مرة ثانية الى جسد مكافح معذب . وسيان ان يكون هذا الجسد هو الكنيسة غير المرئية او الانسانية البيولوجية والتاريخية .

×

ان الواقعية الطبيعية تجد حقيقتها ، اذ تقع في الفخ وتسعى لتتجاوز نفسها . لقد ارادت ان تصور الانسان بوساطة ثيابه – بولده ومكان إقـامته وعاداته وميزانيته – وها هي ذي تساق الى ما هو أشد باطنية ، وان الاختيار الداخلي والشخصي لكل انسان هو اكثر عمقاً من سيكولوجية الرواية المثالية. فالسيكولوجية

(١) اميل زولا : سعادة السيدات

بوشيا البسيط جداً والمعقّد تعقيداً لا نهاية له ، قد مضى زمنها ، كما مضى زمن التفسير العلمي للانسان بوضعه . وإن السؤال الوحيد الذي يستطيع الكاتب الطبيعي ان يطرحه على اشخاصه حين تفرض عليهم رغبتهم في الحياة الارتفاع الى ما فوق الظروف البيولوجية والاجتماعية التي يخيل للروائي انه يمسك بهم فيها ، هو سؤال يتعلق بالحقيقة : « لماذا تعيشون ؟ » ولا يبقى من الدراسة الاجتماعية الدقيقة الا سر الانتقاء الذي يقوم به الأفراد .

والسؤال يطرح ههنا دون مخرج . فالروائي الطبيعي وضعي : فلا نظرية مثالية لديه ، كالاتكال على الله ، والمشاركة في الفكر الخ ... تقوم مقام الضامن الخفي لحياة مزعزعة . ان على الفرد ان يصنع جملة مشاريعه واخفاقاته وآماله — ثم ينجزها . وانطوان تيبو هو هذا الفكر الوضعي : فالحياة بالنسبة اليه تقوم على العمل ، وذلك باستمداد قواعد العمل من العمل نفسه :« ان الطريق التي يسلكها الانسان هي افضل الطرق ابداً ، اذا كانت تسمح له بأن يسير الى الأمام[١] » . ومع ذلك فهذا وضع شاذ : فان مشروع الحياة ، لدى معظم الناس ، مخنوق بالعجز والظلم . ونجد ذلك ، من غير ان نبتعد كثيراً ، عند اخي انطوان نفسه : « فالحدة التي ظهر فيها في هذه الفترة عدم جدوى الحياة ، وعبث كل جهد ، كانت تثير في نفسه حماسة شهوانية ... بل لم تعد لديه رغبة في الاعتقاد بأن الحياة اذا كانت قصيرة فان الانسان يُتاح له في بعض الأحيان شيء من الوقت يضع فيه جزءاً من نفسه في مأمن من التهدم ، ويُمنح في احيان اخرى ان يرتفع قليلاً بحلمه فوق الموجة التي تحمله كيما يطفو شيء من ذاته بعد ان يغرق هو . كان يسير بشكل مستقيم ، وبخطوات سريعة ومرتجّة ، متصلباً كمن يهرب حاملاً على صدره شيئاً سريع العطب[٢] » .



«١» روجيه مرتان دوغار : اسرة تيبو .

«٢» روجيه مرتان دو غار : أسرة تيبو

لقد رافق عصر الواقعية الكبير ، عصر التشاؤم الكبير . وان المأساة الطبيعية البطيئة للفرد المسحوق تحت وطأة قدر قاس قاتم لتتخذ كل عنفها في روايات توماس هاردي الطويلة : (عمدة كستر بريدج)، (تس سليلة دربرفيل)، (جود الغامض) : وهي آثار يتجلى فيها الصبر والعناد ، ذات كمال مر ، ودقة يومية ساحقة ، مع طرافة (وسكس) والحيوات المهدورة المؤثرة . ونكاد نجد عظمة اسخيلوس في هذه الروايات المألوفة المتعجرفة المكتوبة باسلوب ضعيف يحمل عطر الاسطورة والقدر ، ويظل القرن العشرون حساساً بمثل هذه الكتابة التي ظهرت فيه بأشكال أكثر عامية (عنبر ، ذهب مع الريح ، اسرة جالنا) .

ان أبطال هاردي هم عبارة عن فلاحين في اقليم ضيق ، يقتربون من بطل الفاجعة بكبريائهم وشقائهم. هذا وجه تس المتكبر المؤثر النبيل في شبابه المرهف الموسوم منذ البدء بتلك السمة الطبيعية التي تجلب الشقاء . ان تس التي لطخ شرفها قريبها الغني العنيف الانيق الذي خدعها ، قد قبلت عارها بعناد ، مذعنة أن تعيش بصمت الى اليوم الذي وجدت فيه (انجل كلار) الحازم اللطيف . الا أن تس لم تستطع قط أن تعيش مع زوجها ، فقد هجر أنجل بلاده وعادت تس لتقع بين أيدي (اليك) الشرير ، ولا تلتقي (كلار) الا ابان موتها وقد حكم عليها اعتباطاً، بعد أن وقعت فريسة الخداع وارتكبت جريمة قتل...

ان رواية (تس سليلة دربرفيل) من حيث اسلوبها المأسوي تشابه روايتي (ميدلمرخ) و (آدم بيد) لجورج اليوت على صعيد المؤثر وحده . ان سوء التفاهم قد صبغ مصير تس ، ومن خلال هذه الكوارث تظهر شجاعتها الصغيرة المتكبرة الى أن تصل الى تلك الميتة التي يظهر فيها الظلم النهائي: « أجل لقد نفذ (العدل) وفرغ كبير الآلهة من تلاعبه بتس ...[1] »

وان مصير (جود الغامض) هو هذا المصير نفسه . فهذا الانسان المتحدر من أسرة ساءت أحوالها ، لم يوصله شغفه بالدراسة والمعرفة والفن إلا ان يجعل

«١» توماس هاردي : تس سليلة دربرفيل .

منه مكسر حجارة لا شأن له . وهذا الانسان الوضيع الدؤوب الذي يشبه انساناً محموماً يود أن يربح في لعبة الوجود دون أن يظهر ذلك ، لم يستطع ان يتخلص من فخاخ الحياة والحب .. ان نداء الحواس والبراءة والقدر الذي يجعل الناس يتيهون ، قد قاده الى هذا الزواج السخيف الذي تعرف من اجله على (ارابيلا) رمزياً فوق احشاء خنزير مقتول ، وكان انفصالهما فوق جثة خنزير مقتول آخر . هذه الصور ذات الرمزية التحتية التي لم يعبر عنها قط ، هي التي تكوّن عظمة توماس هاردي الغامضة ، ولسوف يكتشف التصوير السينمائي سرها فيما بعد . وكما ان تس لم تستطع ان تجد زوجها الحقيقي فان (جو) لم يستطع قط ان يعيش مع زوجه الحقيقية (سو) ومات اولادهما ميتة بائسة ...

ومع ذلك فان المصير الغامض لجود ، المخنوق في حلقة ضيقة ، يثير من غير صراخ كل هول المأساة . ذلك بأن حياة هذا العامل البسيط العصامي تتخذ رنيناً كونياً . والصور البيولوجية التي توحي للكاتب الطبيعي تجعل منه ، في بعض الاحيان ، كما هي الحال هنا ، ملخصاً للفاجعة الكونية : الحياة الهشة العنيدة تتيه في الكون الجمادي والاجتماعي الكبير ، ويسحقها العالم الذي لا تشكل فيه الا شرارة . لقد وعى جود منذ طفولته هذه الآلية التي ترحم ، في مقطع من الرواية عظيم وبسيط رغم ما فيه من اطناب : « كان الضباب آنذاك قد اصبح ارق ، وسمح باستشفاف الشمس . سحب الفتى قبعته المصنوعة من القش على وجهه ، وراح يحلم ... لم تتعقد الحوادث كما قدر لها ان تتعقد ، كما ان منطق الطبيعة بلغ حداً كبيراً من الفظاعة بحيث لا يستطيع ان يبالي به ، وكون التعاطف مع بعض الاشخاص يصبح قسوة على غيرهم كان يحطم كل شعور بالانسجام . وادرك ان الانسان حين يكبر يشعر انه في وسط الحياة لا على نقطة من الدائرة كما يشعر بذلك وهو صغير : وكان هذا الشعور يبعث الرعب في نفسه . وكانت كل الاشياء التي تحيط به تبدو لماعة مضيئة مُصمّة للأذن . وكان هذا الضياء وتلك الضوضاء يقرعان هذه الخلية الصغيرة التي تفرز الحياة

وتهزها وتحرقها ...[1] »

ويكف المذهب الطبيعي هنا ان يكون تصويراً مفرطاً لحقيقة يؤمن بها انصاره، بعد اذ حولت النظريات نفسها المذهب الطبيعي الى هذه الحقيقة. فتاريخ الادب حين يعتمد على بيانات المدرسة اكثر من اعتماده على مغزى الآثار يضعف من مدى المذهب الطبيعي : فالحقيقة التاريخية والأدبية ليست في محادثات (ميدان)[2] بل في العاطفة المفجعة اللاواعية لدى زولا ، والاكثر طواعية لدى توماس هاردي . وكان فرض دلالة المأساة الاصلية على الرواية معجزة المذهب الطبيعي الحقيقية ، وقد قام بها هاردي ببطء .

ففوق خلفية قروية تبدو الاحداث اليومية كأنها تشكل مجرد لوحة طريفة ، ولكن الحوادث تنتظم ، في حياة البطل المبهورة ببطء، انتظاماً قاسياً على شكل مأساة المصير . فمن سعي جود او تس للعيش يستخلص القانون الشديد للاخفاق. وان كثيراً من العوامل والمصادفات تظهر في حياة انسانية بحيث لا تكون هذه الحياة نفياً لنوايا البطل . وتلك لعبة معقدة جداً والمرء فيها خاسر ابداً ، وتبدو الهزيمة كأنها نتيجة تكالب الظروف او لامبالاة إله غائب . كما حدث لتس في ذاك الفجر الذي كانت فيه مرهقة بالعمل والارق، وقد استنفدت قواها خصومة جائرة ، فاستسلمت للنوم والاغماء اللذين اسلماها ، فوق الارض العادية ، الى دعارة (أليك) : «... كان الظلام والسكون يسودان حولها ، وتشمخ فوقها اشجار السرو والبلوط، في اغصانها صغار الطير تستمتع باخريات سباتها ، وتتسلل من حولها الارانب البرية متوثبة؛ ولكن قد يتساءل المتسائلون : اين كان ملاك تس الحارس ؟ اين كانت العناية الالهية التي كانت تؤمن بها ايماناً ساذجاً ؟» لعلها كانت - كذلك الاله الذي تحدث عنه إليشع ساخراً - تسمر، او تطارد احداً،

«١» توماس هاردي : جود الغامض .

«٢» المكان الذي كان يجتمع فيه الادباء الطبيعيون ويتناقشون حيث توضحت معالم مدرستهم الأدبية .

او كانت على سفر ، او كانت نائمة لا ينبغي ان تزعج .

« لماذا يقدر لهذا الاديم الأنثوي الجميل الحساس حساسية العنكبوت، والذي لم يكد يختلف بعد عن الثلج الغفل ، ان يخط عليه ذلك الاثر الغليظ ؟ ولماذا يستأثر الغليظ بالرقيق والرجل الخطأ بالمرأة ، والمرأة الخطأ بالرجل ؟ هذا ما عجزت فلسفة آلاف السنين عن تبريره لشعورنا الطبيعي بالمنطق والمعقول ، ولربما تبين المرء في هذه الكارثة التي نحن بصددها عقاباً مستحقاً : اذ لا شك ان بعض اجداد تس دربرفيل ، وهم عائدون في حلق الحديد من بعض الغزوات ؛ قد جنوا على ريفيات عصرهم هذه الجناية او اشد منها قسوة ، بيد انه وان جاز في عرف الآلهة ان تضيف اوزار الآباء على الابناء فان ذلك مما تشمئز منه طبيعة الرجل العادي ، ولا عزاء لنا فيه عن هذا الامر .

لقد كان ذلك قضاء مكتوباً ، كما يقول قوم تس في تلك الانحاء كل يوم بلا ملل ، وذلك افدح ما في المصاب ؛ ومن هذا اليوم انفرجت هوة سحيقة بين شخصية بطلتنا في مستقبل ايامها ، وبين نفسها يوم خرجت من باب دار امها لتجرب حظها في حظيرة ترنتردج ».[1]



ووراء الانسان وارادة الحياة عنده يظهر القدر كأنه مصادفة متضاعفة ، حقود يخرج الحظ التاعس منها ابداً في صمت الرب ، وهذا ما يذكرنا بسوء تفاهم كامو ، كما يذكرنا كذلك بابداع ملفيل الشعري والملحمي الاخلاقي في رواية (موبي ديك) أو (ادوموهد).

انها رؤية شاسعة متشائمة حيث يبدو التصوير الانساني اخلاقياً وكونياً في آن واحد ، وذاك هو انتصار المذهب الطبيعي ... وسنجد ذلك ايضاً في رائعة (سلما لاغرلدف) غوستا برلنغ بروحها الدوستويفسكية التولستوية معاً . وهذا الاتجاه العظيم المعلق الذي سما بالرواية ، سيتفاقم شدة في التشاؤم المفرط الذي

«١» توماس هاردي : تس سليلة دربرفيل .

نجده عند ابسند وعند تشيخوف في بعض الاحيان ، كما نجده في روايات ستريندبرغ بخاصة : (دفاع مجنون - الآنسة جولي - اعلام سود) ان الرواية السكندينافية تبلغ ههنا الغاية القصوى ، وسواء أكان ذلك لدى هيلمار برغمان في رواية (المركوريل) وبار لاغرينشيت (الحياة المهزومة ، الجلاد ، القزم ، برأباس) في السويد او كنوت همسون في رواية (الجوع، ١٨٥٠) في النرويج او في الآثار الرومنتيكية التي كتبها ج. ب. جاكوبسون في الدنمرك (ماريا غروب ، نيال ليهن) .

واذا استثنينا كبرى روايات موباسان المتشائمة كرواية (حياة) و (بل امي) ولاسيما هذه النصوص الغريبة (الخوف ، الهورلا) فان هذا الافراط الساخر في التشاؤم يظل مع ذلك سمة جيل معين في اقصى شمالي اوروبا . وسنجد في القرن العشرين هذا التشاؤم ، وقد ألانته الشفقة لدى الكاتب التشيكي كارل تشابيك ، في روايتيه (المحن الشديدة) و (قصص مضنية) وسنجده ايضاً عنيفاً شهوانيــاً عند الكاتب البولوني (برزي بيزويسكي) في روايتيه (قداس الموتى ، واولاد الشياطين) .

وسيتخذ في فرنسا مظهراً آخر اكثر جمالية واشد دأباً وارهف ايضاً ، وذلك في حكايات فيللي دوليل آدام ، القاسية ، وبرباي دوروفيلي ، وهيسمان . فهؤلاء القصاصون كانوا يبحثون في الوحشية عن تأثير فني اكثر مما كانوا يعبرون عن غم جوهري . وهم بهذا المعنى يقتربون ، في نهاية المطاف ، من تقليد صغير هوتقليد « رواية الغم » او « الرواية المسعورة » التي ولدت في انجلترا في مطلع القرن .

ان الشيطانية الفرنسية والقنوط السكندينافي يظلان ، في الواقـــع بعيدين جداً عن الرؤية الطبيعية الكبرى ، فهما من ناحيـة الصدق او الفن يتخذان من التشاؤم او الغم وسيلة ، وعلى عكس ذلك فالتشاؤم لا يظهر لدى اصحـــاب المذهب الطبيعي الا رغماً عنهم بمعنى ما ، باعتباره نتيجة لرؤيتهم الكونية وحبهم للبشر واحساسهم بالمرض . انه اجمـالاً تثبيت لحادث بيولوجي ، والشر عندهم

شريعة لا مرض .

وبهذا المعنى فابداع الطبيعيين يطرد كل تعاطف مع التشاؤمية ، ويصبح التشاؤم مزيناً حين يتخذ شكل مذهب . ان تشاؤم كبار الكتاب الطبيعيين يظهر بشكل طبيعي من الشفقة والاهتمام اللذين يبدونهما نحو الكائنات ، ومن الموضوعية الصرف التي يبذلونها ليحاصروا قدرهم . ومن هنا ، لا من حيث الاسلوب الوصفي الوثائقي ، كانت (مدام بوفاري) اثراً طبيعياً جاء قبل الطبيعيين. وقل الأمر نفسه في (مرتفعات ويذرينغ) الرواية الملتهبة التي كتبتها املي برونتي في وحدتها ، فغراميات كاترين وهتشليف التي تعبق بالسفاح ، والاهوار الاسرية ، والجو الخانق للمنزل الضائع في السهل ، تشكل ولا ريب دراسة ذات حماسة اخاذة تتجاوز مقصد الطبيعيين . الا ان وضوح الملامح ، وغنى الحياة وقسوة السرد أدْخلُ في عالم القسم الثاني من القرن حيث جمع الفن الروائي بين القوة والجلال .

بل ان رواية (جين اير) التى كتبتها شرلوت برونتي ، اخت املي، الشبيهة برواية (آدم بد) ورواية (ميلد لمرش) لجورج اليوت ، هي كتاب من تلك الكتب المليئه البطيئة الغنية الداعية الى الاخلاق عن غير قصد حيث لا تتعارض القسوة والشفقة ، وفق معجزة ذلك العصر ... فكل الجهود التي بذلت لتصوير تعقدات المصائر في بيئة غزيرة حية تشكل قوام الابدأع الطبيعي، وتبشر جورج صاند بكمال هذا الابداع رغم كل حنوّهـا وعاطفيتها المتكلفة ، في رواية (قارعو النواقيس) مثلًا .



بلغت الموجة الواقعية الكبرى ايطاليا، وهي مرتبكة بملاحم وحدتها القومية، ومع ذلك فان الروح الطبيعية قد عبرت عن نفسها تعبيراً قاسياً وحاسماً حين كتب جيوفاني رواية (مالافوغليا) عام ١٨٨١ ، ارومة الرواية الايطالية كلها وأصلها . وهنا ايضاً تظهر الحتمية ، في فترة التشاؤم الكبرى .

ولا يحتاج الأمر الى اكثر من اسرة صقلية ، كانت تخضع فيما مضى للمصير الابوي فاصطدمت اليوم بالمصير الجديد . انه لمصير متهور ، شأن المظلومين وغير المتكيفين الذين يصورهم زولا : فمن ثروة الاسرة التي كانت تعتمد على مركب الصيد القديم (بروفيدنزا) انتقلت اسرة مالافوغليا الى المضاربة والاستدانة ؛ وكان تجنيد الفتيان او الحرب تمسك في كل لحظة بذراع الفتى الذي كان سيقدّم دفة المركب . « في عاصمة الاقليم كان الشيخ المسكين (وهو يترقب ابناء ابن الذي سيق الى الجيش ليعمل في البحرية) يشعر انه هنا اشد ضياعاً مما لو كان وسط البحر في عتمة الليل ، دون ان يعرف كيف يمسك بسكان السفينة . واخيراً ابدوا نحوه كثيراً من اللطف حين قالوا له ان يسأل قيادة المرفأ. وهناك، بعد ان نقّلوه فترة طويلة من هيرمودس الى بيلاطس[1]، تصفحوا سجلات ضخمة وبحثوا في قائمة اسماء الموتى ، وحين وصلوا الى احد الاسماء ، اذا الام التي لم تكن تسمع جيداً لانهم كانوا يصفرون في اذنيها والتي كانت تصغي شاحبة ، ككل هذه الاوراق الرسمية ، تسقط بهدوء على الارض ، على وشك ان تلفظ انفاسها .

« قال الموظف يلخص الموضوع وهو يغلق سجله: لقد مرّ اكثر من اربعين يوماً على ذلك ، لقد حدث هذا في معركة ليسا ، الم تكونوا تعرفونه ؟[2] »

انه بؤس البسطاء ، البؤس الخالد الذي عرف فيرجا ان يعبر عنه بهذه الحقيقة التي كانت حقيقة عصره . الكفاح والافلاس في اسرة متخلفة في عالم يتطور (ادارياً على الاقل) ، وقد تكون رواية (اسرة مالافوغليا) حتى في ايطاليا رواية « إقليمية » جديدة ، الا ان النغمة التشاؤمية الكبرى قد سرت فوقها كما مرّت فوق « الحيوان البشري » و « تس سليلة دربرفيل » وبدلاً من حكاية اجتماعية ها نحن نجد مأساة . وكان على الادب الايطالي كله ان يستعير

«١» اشارة الى نقل اليهود للمسيح من هيرودوس الى بيلاطس قبل ان يصلب .

«٢» جيوفاني فيرجا : أسرة مالا فوغليا .

من فيرجا فيما بعد هذا الحس المأسوي ، وانتقل الادب مباشرة ، بفضله ، من المذهب الطبيعي الكبير الى ما نسميه حتى يومنا هذا « الواقعية الجديدة » .

ولقد حدث الأمر نفسه في اسبانيا ، حيث اوحت الشفقة الطبيعية القاسية النبيلة ، برهة ، في نهاية القرن التاسع عشر بروايات (بيرس غالدوس) الفنية والسهلة بعض الشيء (رواية الرحمة ١٨٩٧) . الا ان الشفقة سرعان ما توسعت توسعاً شديداً في ادب (بيريدا) الاقليمي . وأدب (اميليا باردو بازان) العاطفي ، لكيلا تعود الى الظهور الا في منتصف القرن العشرين مع سبستيان جوان آربو ، الممهد للواقعية الجديدة .

سبق آربو نهضة الرواية الاسبانية التي بدأت عام ١٩٥٠ ، وآربو هو توماس هاردي او فيرجا بالنسبة الى الادب الايطالي ، مع تأخير خمسين عاماً : فليس في ايطاليا واسبانيا من المذهب الطبيعي الكبير لعام ١٨٨٠ حتى الواقعية الجديدة لعام ١٩٣٥ او ١٩٥٠ اي انقطاع . ففلاحو كتالونيا الذين يصفهم ج. س. آربو في روايته (دروب الليل) هم معاصرو تس سليلة دربرفيل ، فهذه الدقة البيولوجية والاجتماعية التي كانت تهزنا عند زولا ، وتلك الشفقة الواسعة العنيفة التي كانت تسيطر على ملحمة تولستوي ، وذاك الجلال الكوني الذي يجعل ، عند توماس هاردي ، من مغامرة ريفية مأساة عامية واخلاقية ، ما من شيء يذكر بذلك كله خير من هذه النبرة التي تشبه نبرة اسخيلوس وقد اتخذها ج. س. آربو في القرن العشرين ليصور صبر البشر وشقاءهم : « كان الناس يتابعون السير في دروب الليل . كانوا يتابعون الذهاب في سلسلة طويلة تنقسم ثم تلتحم لكي تنفصل وتتحد مرة اخرى ، في المسالك ، والطرق المختصرة ، خلال الحقول المزروعة والغابات الكثيفة ، في سيرة اكيدة نحو النهاية نفسها ، تحت اشارة حتمية . كان كل انسان ، في المصير العام ، يمضي نحو مصيره الشخصي . فهذا يغني وذاك ينتحب ، وواحد يصل الى المغاور المظلمة بعيداً عن النور والسماء الزرقاء ، والآخر يطارد الاشباح ويتحمس لهبوب الرياح . وهناك من يتغنى

بالشمس ويبارك الحياة ، وهناك آخرون غيره يرفعون وجوههم نحو الليل ويلعنون اليوم الذي ولدوا فيه بصوت ملؤه التحدي والتجديف والعبرات ، واخيراً ثمة آخرون ينتصبون وقد شلت حركتهم يرفعون وجوههم نحو السماء ، فينفجرون ضاحكين ضحكاً حاداً جافاً ممزقاً يجد اصداء مفزعة في قلب البشر ، ويجعل كاتبنا اشد تأثيراً .

« في الاعالي تدور النجوم بلا ذاكرة ، وهي تدور دون ان تتعب وعلى نحو منسجم مع الدروب اللامتناهية ، فتقترب منا وتذهب ، وتعود ثم تبتعد مرة اخرى ؛ وما من نهاية لتطوافها الطويل ...

« والآن هوذا مكان على الارض ، هي قرية واضحة مستريحة على حافة جدول ، وها هي ذي برهة ، برهة ما من الزمن ، تحت الشمس ، في ربيع ما حيث تزدهر شجرات اللوز على منحدرات الجبل، ويتابع الرجال اعمال الحقل... هناك امرأة تدعى مارينا ، هي شبح ضئيل ، حنت الآلام والاعوام ظهرها ، تنبجس من الماضي كأنها غابة كثيفة ممسكة ابنها بيدها ، ان الفتى لمتيقظ ، وهو في العشرين من عمره ، شجاع وساذج في آن واحد[1] ».

في هذا الفن الذي يقترب من الجلال حيث تتعارض الرقة الانسانية واللامبالاة الكونية ، تظهر النبرة نفسها التي اوحت برواية جود الغامض، ونعني بها التشاؤم الكوني الممتزج بحب الخليقة حيث يجد الكاتب الطبيعي حده . وسيان ان تظهر هذه النبرة مبكرة جداً في انجلترا وروسيا وفرنسا ، او تبرز متأخرة جداً كما حدث في اسبانيا (باستثناء فيرجا) وايطاليا .



في الدورات الطبيعية الكبرى - وبهذا المعنى، فان رواية طويلة كتس سليلة دربرفيل تعطي هي ايضاً انطباعاً عن دورة روائية - نجد ان « روايات الشفقة القاسية » تتحدد بتصوير حاقد حنون حيث تجابه محبة الانسان ، من خلال

«١» سبستيان جوان آربو : دروب الليل ص ٩ ، البان ميشيل .

النظريات البيولوجية او الاجتماعية المزعومة ، الاحساس بالمصير كما هي الحال عند كامو الذي يغلق الدورة في فرنسا .

وقد يحدث عند زولا ـ وعند تولستوي بالاحرى ـ ان كتاباً (كالمشروب القاتل) او (نانا) يعبر في وقت واحد عن حتمية اجتماعية وحتمية فردية . والابداع الطبيعي يتطلب من جهة اخرى ان تتطابق هاتان الحتميتان وعلى هذا يقوم تلاحمها . الا ان بعض الكتاب الطبيعيين فقط يتوصلون الى اضاءة كائن بشري اضاءة كاملة ، على الارضية الاجتماعية والتاريخية والبيولوجية التي تكوّن بيئته بحيث يكتسب الكتاب رونقاً خاصاً . وهذا ما صنعه تولستوي بنتاشا روستوف او بأندره بولكونسكي ، وتوماس هاردي بتس وروجيه مرتان دوغار بجاك تيبوه، ويحدث في حالات اخرى نقيض ذلك .فالاشخاص يختلطون بالصورة كما نرى ذلك لدى فيرجا وزولا في اغلب الاحيان ...

وتغدو الدورة الطبيعية حينذاك مجرد « لوحة كبيرة » وعلى نحو متفاوت في الخصوصية ، وبمقدار ما تفقد الشخصية اصالتها الفنية ، وكل ما يعطيها ابعادها المأسوية ، فان الصراع بين الكائن والبيئة ، والانسان والقدر يتحول الى اثارة واسعة ضخمة ، وتكون قيمته منوطة بحجمه الكبير ، وبتصويره لمجموعة بشرية كبيرة وهذا ما سيكون في القرن العشرين « الرواية الشمولية » التي تصف وصفاً واسعاً ، وبملامح عريضة زماناً او مكاناً ما : اسرة انجليزية في (ملحمة الفورسيت) لفلثورتي او كندية في رواية (جالنا) لمازو دو لاروش وحياة الطبقات الوسطى في مطلع القرن عند هنريخ مان (شباب ، المعلم انوا) او لدى ارنولد بينت (سلم ريسيان) والحياة القروية الهولندية في رواية (زويدرزي) لـ (جف لاست) او المنغارية في رواية (سكان بزتاس) لفويليا اليس ، ومشكلات الحياة العمالية في رواية (في فيء المعمل) للكاتب الفنلدي توافو بيكانين ...

ان المقصد الوثائقي قد تغلب في الرواية الشمولية على الحساسية المأسوية التي

ميزت روايات الشفقة القاسية ، فهو يلبي بشكل مجمل هذه الرغبة في الواقعية العظيمة التي كانت في منشأ « المذهب الطبيعي » والتي تجاوزها كبار الروائيين الطبيعيين دون ان يشعروا ، وذلك حين التصوير الطبيعي الى مأساة كونية .



الا ان المقصد الطبيعي والشمولة الواقعية قد فرضا نفسهما ، منذ نهاية القرن التاسع عشر ، في بعض اشكال الرواية التاريخية .

فبسبب والتر سكوت والكسندر دوما المحبوب ، خلط الناس في فرنسا ، في اغلب الاحيان ، بين الرواية التاريخية ورواية المغامرات. والواقع أن الرواية التاريخية والاثرية ، بنشأتها ، قد استعارت عنصر الاهتمام البالغ الفظاظة (ولكنه مرضٍ جداً) من رواية المغامرات . هل نحب ان يبعث لويس الحادي عشر دون شجاعة كنتن دورورد ؟ ربما كان الجواب نفياً قاطعاً ، ما دامت رواية (سانك مارس) لفيني التي ليس بطلها فارساً حقيقياً ، تضجرنا... كما ان رواية المغامرات قد نالت نجاحاً اكبر مما ينبغي ، من خلال دارتنيان ولاغردير بحيث سحقت الرواية التاريخية بالمعنى الدقيق للكلمة .

وفي البلدان التي لم تتميز في القرن التاسع عشر بالحركات القومية ، ظلت الرواية التاريخية لعباً رومنطيقياً من ألعاب المخيلة : فهي رواية حالمة في (خادم هنري المنتحب) للكاتب الاسباني لارا وعنيفة لدى هوغو في (نوتردام دوباري) ومتأنية دقيقة في (تاريخ حكم هنري التاسع) لمريميه .

ومع ذلك، ففي الفترة الطبيعية اكتشفت امم اقل قدماً او اقل استمراراً من انكلترا وفرنسا الرواية التاريخية . وكان اكتشافها على نحو جليل كأنها عودة الى اصولها القديمة ، كأنها ملحمة وطنية ، ولم تعد رواية مغامرات بل هي ملحمة (انشودة رولان) وقد ظهرت متأخرة بضعة اجيال ، مكتوبة تحت تأثير فلوبير وهوغو وتولستوي .

ان الاصل البعيد لهذه الرواية التـاريخية الحقيقية التي لم تعرفهـا فرنسا ، هو الملحمة الشعرية الوطنية، مكتوبة في القرن التاسع عشر تحت تأثير الرومنطيقية، في تقليد واع لاسلوب شعبي : فرواية (بان تادوز) لآدم ميكويز في بولونيـــا تبعث عادات الشعب البولوني وحياته وفولكلوره ووطنيته . وفي الطرف الآخر من العالم نرى رواية (مرتان فيرو) لجوزيه هرننذز حيث تجـد الارجنتين بعملية رجوع الى الماضي ، روحهـا الوطنية في اسطورة (غوشو) وقد عبرت روسيا عن نفسها في هذه الفترة نفسها في رواية (تاراس بولبا) لغوغول .

بعد عام ١٨٦٠ اضيف الى هذا الابداع الملحمي والوطني ميلٌ الى علم الآثار والجمال اللذين طبعا رواية (آخر ايام بومباي) للكاتب الانكليزي بولوير ليتون ، ورواية كوفاديس (الى اين) للكاتب البولوني سينكويش ورواية سلمبو لفلوبير. والابداع هنا ابرد ولكنه في نهاية الامر حساسية طبيعية ـاطناب وسمو وشفقة ـ وهذه الحساسية ستؤلف فيما بين هذه الاتجـاهات المختلفة لتكوّن ما يمكن ان ندعوه « الدورات القومية الكبرى » . ولم يؤلف سينكويش رواية اصطلاحية مطبقة على منشأ المسيحية وحسب ، بل ألـّف ثلاثية كبرى عن القرن السابع عشر (بالحديد والنـــار ، الطوفان ، بان ولوديوسكي) وتضم الدورة الكبرى للعصر الوسيط النرويجي الى الفـائدة التـاريخية ، في رواية (كريستين لافرند سداتر) للكاتب سيجريد أنست ، هذا المعنى السامي والقاسي للحيـاة ولتداخلاتها ، الذي وجدناه في العصر الطبيعي لدى تولستوي وتوماس هاردي . اما بالنسبة الى بعض شعوب آسيا فقد تشكلت الملحمة القومية في القرن العشرين حيث امتزجت فيهـا الغنائية والابداع الطبيعي : كملحمة (اباي) القوزاقية لمختار اوزوف... وهكذا فان عظمـة المذهب الطبيعي استمرت في شكل ملحمي واجتماعي من اشكال الرواية ، كما استمرت على شكل دورة روائية واقعية ...



لهذا السبب لم يكن « المذهب الطبيعي » مجموعةً من النظريات الادبيـة بل

« موقفاً » ؛ واختياراً يقوم به الروائي ، ورؤية للمصير البشري. ولقد استعار ، دون تفحص ، من فن الرواية في القرن التاسع عشر ، او من الفن الواقعي بشكل عام ، كل اساليبه . ان الكاتب الطبيعي لا يسعى للولوج الى اعماق الضمير ، ويرفض رهافة التحليلات واغوار الذاتية . ما من تصنع فني الا فيا يتعلق بالوصف الشكلي المحض ، او في التأليف الماهر الفظ . ان الشخصيات يمكن ان تُوضَّح توضيحاً مدهشاً ، الا ان الكاتب لم « ينقّب » عنها قط . ان هذا المذهب الطبيعي الذي استحوذ عليه ، شكلياً ، الاهتمام بالتصوير الاجتماعي ، وواقعياً ، الشعور المأسوي بالمصير ، لم يعقّد الكتابة الروائية ، بل تعلّم – على نقيض ذلك – ان يفجّر عاطفة موضوعية من تصوير بسيط ، ساذج في بعض الاحيان .. ، الا أنه تصوير واسع وعريض وموحٍ .

ذلك بان عظمة الابداع هي التي تطبع هذه الرواية وتميزها من التصوير البسيط المسطّح ، الطريف ، الوثائقي الماهر الذي نستطيع ان نخصه بكلمة ابسط هي «الواقعية» . وربما كان ينبغي ان نطلق كلمة « المذهب الطبيعي » على رؤية روائية واسعة وعنيفة، تطبع عالمياً النصف الثاني من القرن التاسع عشر : اتساع الصورة ونَفَس يكاد يكون ملحمياً في تاريخ يظل انسانياً واجتماعياً على نحو صاف . وهذا الاحساس البيولوجي الحاد بالانسان الذي يسحقه المجتمع او يفتته التاريخ حيث تسطع منه رواقية وشفقة خفية... وتتجمع في هذا الابداع وهذه المقدرة كل الروايات الكبرى التي كتبت في نصف قرن : في الروايات التي مهّدت بها جورج صاند وجورج اليوت وشارلوت برونتي ، وفي بعض مظاهر من هوغو وفلوبير وموباسان ، انها رواية زولا وفرجا وتوماس هاردي وسلما لاغرلوف وتولستوي (الذي كان مبدئياً من خصوم المذهب الطبيعي) ثم الذين تلوهم مرتان دوغار ، مرتان اندرسن ، نيكسوه ، سيجريد أنست . ان المصير الانساني قد بُدّل فيها كلياً بالمصير الاجتماعي والتاريخي . وتتوازن المأساة

الجماعية والمأساة الفردية توازناً تاماً ، ويقدم الكاتب هذه المأساة مع انها مأساة ملحمية ...

ان هذه الرواية « الطبيعية » بانسجامها وانسانيتها وعظمتهـا هي احدى قمم الابداع الروائي .

الفصل الرابع

فن الرواية

تفتح الواقعية في مطلع القرن العشرين :

- الواقعية المستوفية الشروط .
- فن المهارة وعقمه .
- من الواقعية الى « العصر الزاهي » .
- رواية التحليل : اندره موروا ، لاكروتيل ، شاردون ، جيروم وجان تارو .
- اطمئنان الراوي وطلاوة الرواية السيكولوجية .
- روايات المراهقة .
- تصوير البيئات .
- مهارة الرواية ما بعد الواقعية ، وأساليب السرد .
- معنى الحضور .
- الدخول الى ضمير البطل .
- فن الايجاز .
- كمال الرواية التقليدية .
- مثال : رواية الارض ، مواضيع الرواية الريفية .
- بلاسكو ايبانيز ، موريس جونفوا ، التصويرية الاقليمية ، الصفة المدرسية للرواية الريفية .
- اخطاء الرواية التقليدية .

كانت الرواية ثري حرب القرن التاسع عشر . فلقد اصبحت تمتلك الثروة الضخمة الثابتة من « التصوير الاجتماعي » ومعظم الأسهم في (مصرف التاريخ) ورقابة المآسي البشرية ، كما صار لها فندق خاص بباريس مع بورجه ، وفيلا على البوسفور مع لوتي ، واقطاعات في الارياف منذ بلزاك وفلوبير ، وحتى عام ١٨٠٠ لم يكن يطلب الناس منها الا ان تسليهم او تؤثر فيهم ؛ اما الآن فانهم يراجعونها فيما يتعلق بمشاكل الفقر او الطلاق . وصار لها لافتات من الادعاءات « العلمية » .

ولم يتمتع الأدب قط بالكفاءة العالمية التي سلّم بها الناس للرواية في مطلع القرن العشرين . فقد كبرت الرواية مع الصحافة ومع تنظيم الرأي العام . وكانت تمثل ، الى جانب الاعلام والمناقشة العامة ، اداة للتأمل ، والتحديد ، وتبسيط المواضيع وعرضها . فمنذ بلزاك او ديكنز صارت « ريبورتاجاً » خيالياً ، وشدّد زولا على هذا الاتجاه : اي الريبورتاج الذي نجد في داخله « فلسفة » اجتماعية او غيرها .

وكان على الرواية ان تحافظ على هذا الدور في القرن العشرين : فكثير من الروايات تطرح « مشكلة » تصلح لأن تكون موضوعاً لتحقيق صحفي: كالتعليم الشعبي في رواية (الأمي) لليون فرابين سنة ١٩٠٦ ، ومأساة الفلاحين في رواية (القمح الذي ينمو) لرنه بازان سنة ١٩٠٧ او في رواية (نين) لأرنست بيروشون سنة ١٩٢٧ .

ومع ذلك فقد تلا العنفَ والهجومَ اللذين كانت الرواية تطرح بهما

« المشكلات » فنٌ اكثر اتزاناً وكمالاً واقل تشويشاً وذلك في فترة (ما بعد الواقعية) من سنة ١٨٩٠ حتى سنة ١٩٤٠ . كان ذاك تفتح الواقعية ، الرواية الحسنة السبك التي تعطي مباهج السرد والتحليل والوثائق والخيال مجتمعين ، كما استطاعت الرواية برصانتها وسحرها ، وكمالها الادبي والمدرسي وفقدان القلق الفني ان تحوذ وتشكل خلال الفصل الاول كله من القرن العشرين جمهوراً من الوجدانيين الشرفاء البعيدين عن التصنع ، جمهوراً راغباً في معرفة الاشياء الجديدة ، ومستعداً ان يتلاءم ببطء مع وجهات نظر جديدة : انه الجمهور الذي لولاه لما استطاعت الرواية ان تظل على قيد الحياة بعد الغياب التدريجي لتلك « الرواية المتسلسلة » (الرواية المتسلسلة في القرن التاسع عشر يمكن ان تكون من بلزاك او فلوبير) التي اكدت انتصار هذا الفن الادبي .



فرضت الرواية الواقعية نفسها اعتباراً من سنة ١٨٩٠ بفنها القائم على السرد والاعلام والافادة والتأثير، وكذلك بقيمة مواضيعها الخاصة ـ رواية سيكولوجية او رواية العادات ـ وهي الرواية التي استمدت من القرن التاسع عشر ابحاثها الروائية ووسائل السرد والتحليل كما استمدت منه اهدافها في التصوير الدقيق ذي التلوينات ، للحقيقة والاعلام .

ان مواضيعها واضحة وموضوعية ، محددة كل التحديد ، ومعالجة بمهارة ودقة . وهي تتخذ من الواقع الانساني « موضوعاً » محدداً : حياة احدى الاسر في رواية (مشعل ريفو) لغاستون شيرو او (ملحمة فورسيت) لفالثورثي ، والتلوينات وسوء التفاهم والمشكلات التي تظهر بين كائنين في رواية (قصيدة عرس) لجاك شاردون أو (العشاق المعذبون) لمرسيل فيو ؛ او بيئة اجتماعية : ارباب المهن في رواية (زيجات) لشارل بليسينيه ، والمحطمون في مدينة كبيرة كرواية (فندق الشمال) لاوجين دابنيت . وهذه اذ تلامس في بعض الاحيان

رواية الفكرة[1] تطرح « مشكلة » اجتماعية : اخطار الانحراف والاضطرابات التي تتعرض لهـا الفتاة الفقيرة كرواية (لك جسدك) لفيكتور مرغريت ، او مآسي الاطفـال الجانحين كرواية (الكلاب التائهة دون اطواق) لميشيل سيزبرون . ان الريف ونمط معيشة الفلاحين ومآسيهم الخفيـة السرية قدم للرواية مناسبة لتقديم لوحات اخاذة ، وسرد عذب مفجع . ويمكن تطبيق هـذا الفن الدقيق على رواية المغـامرة (رجال البحر) لادوار بيسون ، أو على رواية الاغتراب (ميليزيا) لهنري فوكيه ، و (الرياح) للوي برومفيلد .

استعادت الرواية الواقعية المستوفية الشروط الهدف العـام لواقعية القرن التاسع عشر : اي الاهتمام بالواقع ، واستخراج مادة «لوحة» او «دراسة» منه . لقد ولدت الرواية من بلزاك وفلوبير وزولا وموباسان ، كتّابِ الرواية « الكلاسيكيين » واهملت الخلفية الملحمية الغامضة ، والنزوة التي تكاد تكون صوفية ووهمية كيما تبحث عن مزيد من الدقة والتلوين . فمحصت ابداع كبار الخالقين وصفته ، وذلك بان اضعفته ايضاً. الا انها حافظت على الرؤية الواقعية: بتقديم مظهر الحقيقة على نحو موضوعي ، وابقاء المؤلف والقارىء « فوق » هذه الحقيقة ، جاعلة منهما محللين وملاحظين ، وحكَمَين ملؤهما التعاطف . وتـحدد فن الرواية آنذاك بأنه الدقة في التحليل والمهارة والسحر اللتـان تُقدم بهما هذه الحقيقة بعد ان لاحظهـا بيسر هذا الشاهد غير المعقد ونعني به الروائي ، مع شريكه القارىء .

ولقد ابتعد عن هذا الاسلوب الروائي في القرن العشرين، مع ظهور جويس وبروست وعدد كبير غيرهم ، هواةُ الاستقصاءات الجديدة . وكان لذلك اسباب ومبررات ، لأن فن ما بعد الواقعية الذي جـدد مواضيعه لا نظرته تثبّت في رؤية معينة واوشك ان يصبح ،بالنسبة الى كبار الكتاب الواقعين والطبيعيين ،

---

(١) Roman à thèse وهي الرواية التي لا تكتب لهدف ادبي فني بل لجلاء فكرة فلسفية .

ما صار اليه الرسامون الاكاديميون بالنسبة الى الرسم الكلاسيكي .

إلا ان هذا الفن كان مع ذلك غنياً ومتطوراً تطوراً جريئاً. كان غنياً بتنوع مواضيعه من سيكلوجية واجتماعية وتصويرية : العواطف والعـــادات والمدينـة والأسر ، والطبقـات الاجتماعية والريف والاغتراب ، والبـلدان الاجنبية . . وكان متطوراً ايضاً لأن نهجه الفني ووسائله اي ما يمكن ان ندعوه نحو الرواية وصرفها بلغا كمال الغنى والتوازن ، والمهـــارة التـامة ، ففن جاك لاكروتيل وغستون شيرو ارهف واكمل! بمـــا لا يقاس من فن بروست وموزيل وجويس وميشيل بوتور .

لقد بلغ هذا الفن حداً كبيراً من الكمال بحيث اصبح عقيمـاً واصطلاحياً . فغناه ومهارته ودقته تذكّر بغامرة فن السجـاد : انه فن مدهش ، في القرنين السابع عشر والثـــامن عشر ، مع انه معقد ، كما صار ابداع بلزاك وزولا في الرواية مدهشاً في فترة لاحقة . وفي القرن التاسع عشر بلغ فن صنع السجاد على يد مؤسسة (غوبلان) قمة مهـارته الفنية ورهافته ، بالاعتماد على اكثر من سبعين ومئتي لون اعتماداً ماهراً، الا ان هذا الفن لم يستعد مقدرته المبدعة الا في القرن العشرين ، حين اقتصر (لورسا) على حوالي اثني عشر لوناً ... وكذلك الامر بالنسبة الى الرواية التي بلغت ذروة المهارة لدى الكتاب في فترة ما بعد الواقعية، الا انها لم تستطع ان تتجدد كما تجدد فن صنع السجاد على يد (لارسا) الا مع مجيء فيرجينا وولف وجويس وموزيل .

غير ان فن السجاد في القرن التاسع عشر بغناه وتفاهته الذي نزدريه اليوم ، قد عاد فتطور خلال عشرين عامـاً ، وكذلك كان على الرواية ما بعد الواقعية بين عامي ١٨٩٠ - ١٩٤٠ الغنية جداً والتافهة جـداً ، ان تخضع لتطور جديد مع اخفاق ملحوظ . وكان هذا التطور يسيراً جداً ، اذا استثنينا الاستقصاءات الباطنية ، حتى ان الرواية لم تبتعد كثيراً عن تقليد ما بعد الواقعية : فبعد عام ١٩٥٠ نرى بالاضافة الى « الاستقصاءات » السرية ، سيطرة الميـل نحو الحكاية

الطريفة (سيزبرون ، ميشيل دو سان بيير ، بيرفيت الخ..) التي لا تنفصل عن رواية ما بعد الواقعية الا بقدر قليل من التوتر...

ولهذا السبب فأن ما كان يشكل الرواية التقليدية خلال خمسين عاماً وحتى الحرب العالمية الثانية ، ونعني به الرواية الناجحة التي تنال (جائزة غونكور) وتبتاعها كل المكتبات ، ليست موضوعاً يمكن اهماله في مغامرات الرواية وعصورها واجوائها . بل على العكس ، فقد تمّ انجاز الفتوحات الكبرى في القرن التاسع عشر ونضجها بدون موهبة من جهة ، كما تمّ من جهة ثانية تثبيت قواعد السرد وتسجيل المواضيع التصويرية التي سيلجأ اليها ابداً تطور الرواية في حاجاته المستمرة الى التبسيط والتوطيد والانفتاح والمحافظة .

إن « العصر الزاهي » في هدوئه وتفتحه ، في جرأة بالغة ، كان عصر الباريسيين الذين تلهّوا ، بشكل تافه ، بالسخرية الباريسية . فبعد الروايات المدعية الرجعية التي كتبها بارّس وبورجه (المجتثون ، المُريد) واهتمامات (أبل هرمان) الاجتماعية الوقحة او المشينة (الاخ الثاني في أسرة كوترا) وبول هرفيو (المصورون بأقلامهم) ، راح بول آدام في روايتيه (القوة ، الاحتكار) ورنه بازان (الارض التي تموت ، والقمح الذي ينمو) يدرسان مشكلات المجتمع دراسة رصينة . الا ان اوكتاف ميربو يتلهى بالقريحة الساخرة ، وصرخ النقد صراخاً عالياً امام الجرأة «الجنسية» التي أبداها مرسيل بريفو (الدون جوانات) ، ومع ذلك فقد كانت تلك هي الفترة التي نوقش فيها اكثر ما نوقش موضوع تحرر الحب مع بول مرغريت أو ادوار روو . وفوق ذلك كله كانت تسيطر اناقة اناتول فرانس الكلاسيكي المزيف العذب المر في آن واحد[1] .

---

(١) علينا أن نقصر هذا الفصل ، خشية الاملال ، على الفن ما بعد الواقعي ، المرهف غاية الارهاف والخالي من العبقرية ، لدى الكتاب الفرنسيين الذين اتخذناهم نموذجا لهذا الفن . وهو الفن الذي عرفته انكلترا في الفترة نفسها حيث حاول جيمس ستيفنس أن يصور (ابنة الخادمة) وارنولد بينت الطبقات الوسطى بينما عنيت ماي سنكلر بالامور النسوية ، ونشرت ديكليف هال رواية (آبار الوحدة) الخطرة . وسيطرت في ايطاليا ، خلف صرخات دانونزيو

الا ان الرواية ما بعد الواقعية تفوقت ، اكثر من اي من نماذج الرواية الاخرى، اعتباراً من عام ١٩٢١ في الرواية السيكولوجية او « رواية التحليل». والواقع فقد كان عليها ، عملياً ، ان تعيد خلق هذا النوع الادبي الذي تمتزج فيه «الرواية الباطنية» ورواية العادات بمعناها الدقيق . وان فناً مرهفاً كاملاً مدرّباً يمكن ان يستخدم لتحقيق ذلك ، حيث يمتزج مع نبرة « الاعتراف » تصوير الاهواء، وفن الحياة الامَرية ، والحوار والاستحضار الخفي للحياة البورجوازية، والسرد المتقن والحوادث الباريسية . ولقد عرف أندره موروا ان يجلو، بشكل مدهش، في روايته (أجواء) ١٩٢٩ في آن واحد «جواً» مستوراً لاسرة رفيعة، وهيجان الكائنات التي تسعى للتعبير عن نفسها خلال هذا الاطار . كما ان روايتيه (منتدى الاسرة) ١٩٣٢ و (غريزة السعادة) ١٩٣٤ تشكلان اشد الدراسات رهافة لما يمكن ان نجده بين تصوير البيئة وتصوير الفرد .

والحق ان الاتزان والاناقة هما اللذان يفتناننا في الرواية السيكولوجية هذه. فهي اذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع انما تدعونا الى ان نعيش في عالم العواطف . والمتعة هنا مزدوجة : فنحن نشارك في مغامرة من مغامرات

الغنائية المشوشة عاطفية دو اميسيس (رواية معلم) أو فكاهة البورجوازية الصغيرة لدى (بنزاني . وكتبت ماتيلد سيراو ريبورتاجات اخاذة ، تظهر قيمة روح سكان سردينيا بينما قدم لويجي كابوانا ميلودرامات على طريقة جورج أوهنه (مركيز روكافردينا) ان رواية أرماندو بلاسيو فالدس العاطفية فرضت نفسها في اسبانيا ، وأظهرت فيها الكاتبة اميليا باردو بازان اصالة نسبية حين دافعت بلباقة عن الحركة النسائية ، في حين أعطت موهبة بلاسكو ايبانيز شيئا من القوة رغم ذلك لرواياته البلنسية (الاراضي الملعونة) او التي تجري في البحر الابيض المتوسط . (مارونو ستروم) . أما في الآداب الجرمانية فان المذهب الطبيعي وجه الآثار الاولى للاخوين (مان) ، واننا نتمتع بنزوات فينا العنيفة في أدب شنيتزلر ، التي تفوق في الموهبة الباريسية آثار آبل هرمان .

هذه الفترة ايضا هي الفترة التي ظهر فيها جيد وبيرنديللو وأونامونو وكافكا من تعدهم . الا اننا لا نستطيع أن نلتقي بهم الا فيما بعد ، في مجال آخر من مجالات الرواية ، في المجال الذي نسميه « عملة الواقعية » . ولا يمكننا ان نتعلق الا بعدد ضئيل من الامثلة التي يجب ان ننتقيها لدى الكتاب الفرنسيين كيلا نضل الطريق : فالقراء الفرنسيون عام ١٩٦٢ لم يسمعوا قط ، ولن يسمعوا أبدا باميليا بادرو بازان .. بل لعلهم أنسوا اسم جيب أو لوسي ديلارو — مالدروس .

القلب ، ونشارك فيها من بعيد . ان الرواية السيكولوجية تسمح لنا بان نشعر ونحلل في وقت واحد ، وتقدم للقـارىء بهذا الاقتران موقفـاً وتفوقاً لا يمكن ان يحصل عليهما بتجربته المُعاشة .

ولمّـا درس جاك دو لاكرويتل عام ١٩٢٢ في روايته (سيلبرمان) ازمة الصداقة التي تدفع بورجوازياً فرنسياً صغيراً في نحو الرابعـة عشرة من عمره الى ان يعجب ويحمي يهودياً صغيراً ذكياً أخرق مظلوماً ، كان يروي هذه المغامرة الصغيرة في كثير من الحساسية ، الا انه رواها بضمير الغائب وبنبرة موضوعية: « في الصف الثالث انتقلوا الى المدرسة الثـانوية الكبرى ، وكانت تشغل نصف البنـاية ...[١] » وكذلك فان جاك شاردون لا يلج موضوع روايته (قصيدة عرس) ـ وموضوعها تضارب طبـاع زوجين حسني التربية ـ الا بعد ان يتبنى نبرة الملاحظ « الاعلى » ، خلال الجزء الاول كله من هذه الرواية التي تعـالج موضوع الحيـاة الزوجية والمؤلفة من جزأين : « كانت برت فتاة صغيرة مرحة جداً ، الا انهـا كانت تحب ان تناقش الامور ، فحين كانت ترى امها مضطربة قلقة منهمكة ابداً امام خزائنهـا ، كانت تعتقد ان النـاس كانوا تعساء نتيجـة الضعف والاهمال[٢] » . ولـكي يروي جيروم وجان تارو في روايتهما (الخليـلة الخادمة) حكاية بارون فرض الخليلة التي اصطحبها من مقاهي باريس في ارضه ، فانهما يستعملان اسلوباً في التحليل السيكولوجي مستوحى من بنجمان كونستان او من فرومنتـان : « هذه القصة الشرسة ، كما تقولون ، يمكن ان تكون مادة لرواية ريفية غريبة لو تيسر لي ان اعطيـكم معـلومات اكثر دقة عن المغـامرة نفسها وعن بطلها الذي لا يتعاطف معه المرء كثيراً[٣] » .

على هذا النحو يسيطر في هذه الرواية السيكولوجية « ابتعاد » انيق يتخذه

---

١) جاك دولاكرويتل : سيلبرمان . ص ٧ ، غاليار .
٢) جاك شاردون : قصيدة عرس . الجزء الاول ص ١ ، ستوك .
٣) جيروم وجان تارو : الخليلة الخادمة . ص ١ ، بلون .

الروائي (سواء استعمل ضمير المتكلم أم لم يستعمله) ازاء العواصف العاطفية التي سيصفها ، وهو يستعير هذه السيطرة من كتّاب الرواية الباطنية في القرن التاسع عشر الذين عانوا بعض المشقة في الوصول اليها ... الا ان الكتاب السيكولوجيين ما ان استعاروها حتى راحوا يستعملونها استعمال الاسلوبيين والمتصنعين . ولقد بذل جاك شاردون كثيراً من الشجاعة ليعبر ، بشكل هو الغاية في الدقة ، عن تفاهة الحياة الزوجية التي لا يمكن تصورها ، وعن أزماتها: «نهضت برت ثم عادت فسقطت كالطائشة ، وقالت دفعة واحدة بصوت منخفض:

« – عزيزي ، اني اعرف انك لم تعد تحبني .

« قال ألبير وهو ينهض فجأة : هل عدنا الى الموضوع مرة ثانية .

« – أرأيت انني لا أستطيع ان أكلمك !

« فقال وهو يجلس : عفواً ، انني اصغي اليك ، تستطيعين ان تكلميني ، فلن اقاطعك .

« نظر الي فحمل المقعد وهو يفكر في نفسه : «ينبغي ان أصغي اليها» .

« فتابعت برت كلامها بصوت بدا اول الامر ضعيفاً هادئاً : « انك لم تعد تحبني ، واني لأعرف ذلك . لقد حاولت ان اتعامى ، ولكن ذلك مستحيل ...»[1] .

بهذه المحاورات وبهذه المواضيع حازت الروايةُ السيكولوجية الروايةَ المتسلسلة ، وتجنبتها بطلاقة في بعض الاحيان... وفي الفترة نفسها او قريباً منها، عالج ألبرتو مورافيا في ايطاليا (اللامبالون ١٩٢٩) او افلين ووغ في انكلترة (هذه الاجسام الحقيرة ١٩٣٠) الموضوع ذاته ، موضوع العصبية الانثوية لدى الرجال او النساء بمزيد من الفكاهة. الا ان الرواية المسماة بالرواية «السيكولوجية» اخذت الازمات العصبية مأخذ الجد وحوّلتها وصعّدتها في مآسٍ بورجوازية ونجت بسبب طلاوتها .

١) جاك شاردون : قصيدة عرس . ص ١٩٩ ستوك .

وهذه الطلاوة تدين في قسم منهـــا الى ثقة الراوي الذي يصف ، بلطف ، النشيـج المستمر الا انه يمنحه اسلوب « رواية باطنية » كبرى من روايات العصر السالف : « كنت ارى حماستي تتحطم على هذه الرقة الحـازمة . وكنت اتقبل احتجاجاتهـا بلذة خفية ، وكنت اجابهـا ، الا انني لم أعد استطيـع ان اخفي انني كنت محصناً في شهامتي على نحو فريد بمـا كنت اشعر به من ثقة بأنهـا لن تقتنع[1] » . يخيل للمرء انه يقرأ رواية (أدولف) ، وان الكتّاب هنا ليحاكون الاسلوب والتجرد المزيف ... والفرق الوحيـد هو ان رواية بنجمان كونستان تدين بمسلكها الى هوى قد برد ، الا انه هوى رغم كل شيء ، في حين ان الرواية السيكولوجية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تحاكي هذا الهوى لتجعل منه فاجعة بورجوازية .

ذلك بان طلاوة الرواية السيكولوجية تحرص كذلك على إطارها. فبين عامي ١٨٩٠ و ١٩٤٠ كنا مـا نزال في العصر الذي يظل فيه موظف صغير او ريفي مخفق او بورجوازي صغير مولع بالكتب التي يتحدث عنهـا الناس « مذهولاً » امام الرواية التي تصوّر « الريفي النبيل » او كبار البورجوازيين . فقبل ان يصطدم مزاجا (بيرت) و (ألبير) في رواية (قصيدة عرس) نرى الجزء الاول من الكتاب يدور حول الفترة الطلية السابقة للخطوبة في ملعب للتنس . وحلمت الاقـاليم الفرنسية كلهـــا آنذاك بأن تتلهى حول ملعب للتنس . ان راوي (سيلبرمان) بورجوازي شاب يوازن بين منزل ابيه القـاضي ، ومنزل بائع تحف يهودي . والاخوان تارو يلعبان نظير لافارند بورقة «الريفي النبيل» كما يصوّر مرسيل أرلان في رواية (النظـام) اسرة بورجوازية . ومجمل القول ان الرواية السيكولوجية تستمد بريقها وسحرها لا من رهافتها السيكولوجية بل لانها تبعث بوساطة التصوير ، وحظ الحياة ونمطها ، عالماً اجتماعياً هو أعلى بدرجتين أو ثلاث من العالم الذي يعيش فيه قراؤها .

---

١) جيروم وجان تارو : الخلية الخدمة . ص ٢٢٤

وكان هذا هو سحرها الاساسي بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٤٠ . فقد كان الناس يسمّون رواية سيكولوجية الرواية التي تتحدث عن تغيير الانسان لبيئته عند من هم نصف بورجوازيين او ربع بورجوازيين والذين كانوا يشكلون الجمهور .

وفي هذا الجو الاتفاقي الى حد ما ، رغم انه حقيقي جداً ومصور تصويراً صادقاً، وسّعت الرواية السيكولوجية تحليلاتها ومشكلاتها ورهافتها، معتمدة على « مواضيع » محددة ، لا تفتقر الى الصحة . فأكثر المواضيع وضوحاً وتلقائية وأسراً هو موضوع الزوجين : فبعد الرواية النسائية (من اجلي وحدي ١٩١٩) التي كتبتها اندريه كورتيس ظهرت موهبة جاك شاردون بدءاً من (قصيدة عرس) عام ١٩٢١ (ايفا أو اليوميات المتوقفة ١٩٣٠ ؛ كلير ، ١٩٣١ ؛ مغرمون ١٩٣٧) ورواية جاك ريفيير الساذجة المتشابكة (ايمه ١٩٢٠)، وانتقال هذا الموضوع الى الحياة العالمية الجديدة في رواية (لويس وايرين) لبول موران عام ١٩٢٤ .

ووجدت فترة ١٩٢١ في دراسة المراهقة موضوعاً جديداً مضطرماً فتاناً جريئاً عامياً : (حياة جان هرملان القلقة) لجاك لاكروتيل عام ١٩٢٠ (الطالب الاول في الصف) لبنجامان كريميو و (المراهقة المقلقة) للوي شادورن ١٩٢١ ، و (العام الثامن عشر) لجان بريفو الابيقوري الستندالي و (النفس الغامضة) لدانيال روبس الكاثوليكي ١٩٢٩ ؛ دون ان نعد (الشيطان المتجسد) لريمون راديكه ١٩٢٣ الذي لا يخضع للقواعد . الا ان هذا الميل الى دراسة النفس المراهقة جاء ازدهاره متأخراً في الواقع ما دام قد وجد عذوبته في رواية (مولن الكبير) لآلان فورنيه ١٩١٣ وقسوته المقلقة في رواية (بلبال التلميذ تورلس ١٩١٠) لكاتب كان عليه ان يعيش مصيراً آخر - وأطول - ونعني به روبير موزيل .



لم تكن الحدة تنقص الرواية ، هذه الحدة نفسها التي سيتخذها قسم كبير من

الرواية بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٢ ، وذلك بالرجوع الى «الحكاية» . فالكتاب « الجريء » (بل الفاضح ايضاً) بموضوعه ، قائم في كل الازمان . ان اولى روايات فرنسواز ماليه جوريس او فرنسواز ساغان ليست اكثر خطورة من رواية (انصاف العذارى ، ١٨٩٤) و (الدون جوانات) لمرسيل بريفو . وكان هناك ايضاً رواية (السيد فينوس) التي كانت تعلن عن اشياء كثيرة ، كما ان خلاعة رواية (سوزان) لليون دوديه ليست اقل خلاعة من الرواية المعاصرة التي لا تكاد تفوقها الا بشيء من الجلال .

ونجد الحدة ذاتها ـ ذلك بأن القرابة بين فترة (١٨٩٠ – ١٩١٠) وفترة (١٩٤٨ – ١٩٦٢) كبيرة ـ في الدراسة الوقحة للحياة الاجتماعية . فرواية (البلادة الفرنسية) ١٨٨٤ لبول هرفيو ، او رواية (الاحتكار) ١٩١٠ لبول آدام لا تحسدان في شيء رواية (الاسر الكبيرة) ١٩٤٨ لموريس درون او رواية (الارستقراطيون) ١٩٥٤ أو رواية (الكتّاب) لميشيل دو سان بيير . كما نجد الروح العالمية الباروكية ، الهجومية « الحديثة » جداً ، في رواية (عابرات القارات) ١٨٩٧ و (القطارات الفخمة) ١٩٠٨ لآبل هرمان. وان كل سلسلة روايات (السيد كوربير) لآبل هرمان ايضاً ، بما فيها من تصوير حاد لدبلوماسي طائش ، رغم الحيوية التي وضعها الكاتب فيه ، تذكرنا بالسخرية التي سيتسم بها فيما بعد روجيه بيروفيت بل جوهاندو ايضاً .

وتتحد الفاجعة السيكولوجية بالفاجعة الاجتماعية في نوع من تصوير البلبال النفسي والخلقي بعد عام ١٩٢٠ (وهذا موضوع روائي لتلك الفترة أيضاً !) . رواية (اتيان) ١٩٢٤ و(النظام) ١٩٢٩ لمرسيل ارلان ، (الفضيحة) لبيير بوست ، والآثار القلقة التي كتبها بيير دريو لاروشيل (الرجل المغطى بالنساء ، ١٩٢٥ ؛ بورجوازية حالمة ، ١٩٣٧ ؛ جيل ، ١٩٣٩) تحلل بدقة،وصدق وبشيء من الفتنة ، حالة ذهنية كاملة ، وصعوبة العيش ، اللتين تميزان المجتمع والفرد في آن واحد. وان القراء الذين يعجبون في عام ١٩٥٤ او في عام ١٩٦٢ بالكتاب

الشبـاب الذين يعبرون عن « قلق » جيلهم واعجـابهم بالوحي ، سيدهشون كل الدهشة ان يجدوا ، عرَضيـّاً ، انّ كتّاباً عاشوا قبل ثلاثين او اربعين عاماً ، وكانوا اكثر تقديراً ، قد عبّروا بفن اكثر رزانة وأشد مهارة ، عن القلق نفسه او عمّا يقاربه ...

الا ان الواقعيـة الاجتماعية تتعلق كذلك بالاحـداث الصغيرة الحقيقية وبالاشخاص «النماذج» وعند ذلك يظهر الاحساس بالجو ودراسة «بيئة» متميزة : صغار البورجوازيين لدى (رنيه بيهيه)، ويهود الشرق لجيروم وجان تارو (ظل الصليب، زهرة الشارون) وبوهيمية مونمارتر لدى بيير ماك اورلان (اشقياء مقهى بروبي) و «البيئة» نفسها في رواية (جزو لا كاي) ١٩١٤ و (المطارد) لفرنسيس كاركو . او تلك الرواية التي تقدم المعلومات الاجتماعية فتضع في صيـغ مأسوية مشكلة اجتماعية او اخلاقية (أنصاف العذارى) لمرسيل بريفو او تدّعي الكشف عن كواليس فعالية اجتماعية او اغوارها: كرواية (الاجساد والنفوس) لمكسنس فان درمرخ التي تبشر ، بنبرة جدية، بما سيكتبه روجيه بيروفيت فيما بعد بشيء من السخرية اللاذعة .

ان الرواية ما بعد الواقعية قد عالجت بعبقرية الاسرار الاجتماعية التي لا حد لتنوعها . ومن المستحسن ان ننتبه للمغامرة الكبرى التي تمثلت في الحرب العالمية وظهرت في روايات (الصلبان الخشبية) لدورجوليس او (البحّارة) لكسّل عام ١٩٢٤ او عن المجتمعـات الغريبة : شمـالي افريقيا لدى الاخوين تارو (الرباط او الساعات المراكشية) ١٩١٨ ؛ (مراكش او سادة الاطلسي) ١٩٢٠ ؛ (فاس او بورجوازيو الاسلام) ١٩٣٠ ؛ كندا في الرواية المشهورة (ماريا شبدلين) للوي هيمون ؛ دائرة القطب في رواية موريس بيدل (جـيروم ٦٠ درجة عرض شمالاً)؛ رحلات سياحية مع تسرتفنس (الشريد العاطفي، ١٩٢٣ ؛ الرحـلة الاسبانية ، ١٩٣٣) ؛ رحـلات في العواصف ومغامرات القراصنة مع ادوار بيسون ، وروجيه فرسيل وكثيرين غيرهم ...

رواية العادات، والرواية السيكولوجية، والرواية الريفية، ورواية الاغتراب والمغامرات، ثمة عدد من « الانواع » الروائية لا تقل دقة وصرامة عمّا كانت عليه فيما مضى، القصيدة الغنائية، والمرثية وقصيدة الهجاء، وكانت تلك الروايات تخضع، كما خضعت القصيدة في فترة ما بعد الكلاسيكية، لايقاع ما ولغة ما ونبرة ما. ولا شك في ان النبرة ههنا لم تعد نبرة نبيلة، بيد انها نبرة طبيعية وفاتنة، تقوم على غنج الكلمة المعبّرة. واذا كان الكتّاب قد عافوا الاستعارة المعقدة والكناية والتشخيص فانهم عُنوا بالسرد والوصف والصورة والحوار والتحليل وبالتمهيد نفسه.

لقد كان لرواية ما بعد الواقعية حيلها، ككل فن مرهف، ومهاراتها الكبرى ومواضعاتها ومكرها. وقد يحدث لها ان تلجأ، وكأنها تقدم الرواية، الى هذه النبرة الجازمة الخادعة التي تذر الرماد في العيون: في هذه السهرة الجميلة، في شهر ايار، الفاترة المضيئة، احتفل الاستاذ مرسيال هوفروا عضو اكاديمية العلوم واكاديمية الطب - رغم شدة اصالته - بمرور خمس وعشرين سنة على زواجه، في منزله الفاخر في شارع وغرام، وحضر الحفل نجوم العلم والادب والسياسة ...»[1].

ولكن ربما كانت بداية هذا الفصل لليون دوديه - ولعله كان خيراً من رواياته ما دام قد اكتشف وفرض كلا من بروست وبرنانوس - تعتمد اكثر مما يجب على الكاريكاتور، وذلك باستعمال (السهرة « الجميلة ») و (« الفاترة المضيئة ») الممتزجة بـ « المنزل الفاخر » ... والحق ان فن السرد يمتاز من الرواية المتسلسلة بمهارات اخرى، وقد يحدث له ايضاً، إبان العرض الرئيسي، ان يلجأ الى المقدمة او الى دلال الراوي كيما يحصل على التأثير الذي يعطيه (تفاوت المسافة)، هذه الوسيلة التي لم يكتشفها الفن المسرحي الا فيما بعد. « لقد سألتني، يا سيدي، ان اكتب لك عن كل تفصيلات فاجعة ريفية كنت

(١) ليون دوريه : القلب المحترق. ص ٧. فلاماريون.

قد حدثتك عنها ذات يوم ونحن نصطاد معاً ، ولقد مرت شهور على ذلك ، وقد قلت لي ان هذه الحكاية الكئيبة تصلح لأن تكون مادة لرواية ريفية غريبة ...[1] » ولكننا نجد اخيراً ان فن الرواية الجيدة هو اشد نقاءً واكثر رفاهة : وذلك حين يدفع القارىء منذ البداية في مجرى حادثة ، كي يعود بعد ذلك ، بعد عدة صفحات ، الى المعلومات الضرورية المتعلقة بالاشخاص : « دخل الخادم غرفة الطعام ، وبعد ان وضع على المنضدة الصحن الذي كان يحمله ، قال لهم موضحاً : ان الناطور هنا ... وهو يود ان يقول كلمة لسيدي المركيز » . انها صورة دقيقة ، ومشهد يفهم فوراً ، وسرعان ما يبدأ العمل من غير اوصاف طويلة او صور ، وبلا تكوين بطيء للاطار على طريقة بلزاك . ثم تأتي الصورة الضرورية بعد قليل على شكل « عودة الى الخلف » : « لم يكن المركيز قد عاد الا منذ بضعة اعوام الى سان بليز التي غادرها حوالي عام ١٨٦٠ ... وان المركيز الذي ماتت زوجه وابنه في الرابعة من عمره كان قد عهد الى اهله بالسهر على صغيره انطوان بينما راح هو يعيش على هواه ...[2] » .

ولقد عرف من الرواية هذا الذي كان ارهف من الناحية الاسلوبية ان يضيف الى الرواية البلزاكية التي ظلت ابداً « سرداً » الى حد ما ، والاثارة المباشرة واظهار المشهد «كما لو كان الانسان فيه » معطياً انطباعاً عن « حضور » مرئي ، وسينمائي على نحو مبكر . « رنّ جرس المنبه رنيناً شديداً فوق الطاولة في غرفة النوم ، فتملصت سيليا التي استيقظت مزعجة من الذراعين المتصالبتين اول الامر ثم من الساقين المسترخيتين الواحدة بعد الاخرى ، ثم اذ قفزت من الشراشف والاغطية ، توكأت على مرفقيها ، ورأسها بين يديها ...[3] » . كما غدا الحوار اكثر تلقائية واقرب الى المحاورات المألوفة والمتقطعة في الحياة الحقيقية :

---

(١) جيروم وجان تارو : الخليلة الخادمة . ص ١. بلون .
(٢) جيب : ميش . ص ٥ فلاريون .
(٣) كلود فارير : المتصاهرات الصغيرات . ص ١ . اولندورف .

« ابتعدت لور عن المقعد الذي لم تكن تشغل منه الا حافته :
– انتظر ... سأحضر لك ُعلَبَك
– أية ُعلب ؟
« ثم تذكر ذخيرة صغيرة من الأدوية مستوردة من الصين (...)
– ألم تعد هذه تعنيك ؟
– أوه ، كلا لعمري ... تستطيعين الاحتفاظ بها »[1] .

لم يكن الاشخاص يتحدثون على هذا النحو في بداية القرن التاسع عشر ، فيظهرون كل الحوادث العرضية الصغيرة في الحديث ، كهذا السؤال « اي ُعلَب ؟ » الذي يتخذ هنا قيمة سيكولوجية .

وتضاف الى « حضور » المشهد «المرئي» هذا ، مهارة اخرى ، و « حضور » من نوع آخر : ضمير الشخص الاساسي نفسه الذي يعرض مباشرة ، كما لو ان القارىء يشعر مباشرة – وينبغي ان نقول تلباثياً – بانطباعاته .

« قال اشعيا : سيكون لديك متسع من الوقت لتستريح ، إبان صعودي». وفجأة بعد سماعنا هذه الجملة بشكل موضوعي ، ندخل تلباثياً في ضمير اشعيا ، فنشعر بالدهشة نفسها التي يشعر بها . « ان طمأنينة صوته قد جعلته يعتقد ، لفترة ما ، أن شخصاً آخر قد تكلم بدلاً منه ، فلم يتعرف نفسه في هذا الرجل القوي الحازم الذي كان يثني الحبل ويصدر الاوامر ، ويقرر دفعة واحدة مشروع التسلق . كان ذلك كأن نفحة كبيرة من الهواء النقي قد غسلت اعماق رأسه ، وافسح فتوره المكان لشعور جديد ...[2] » .

كان بلزاك في العصر الواقعي ، « يقول لنا » ما يشعر به (راستنياك) الا ان بلزاك هو الذي كان يتحدث ... اما هنا فالقارىء يشعر شعوراً مباشراً ، عن طريق الاتحاد بالبطل ، بما يشعر به البطل ، وهذا الاتحاد امر سعى اليه

(١) مارك شادورن : غباب . ص ١٠ . بلون .
(٢) هنري ترويا : الثلج في حداد . ص ١٢٧ – ١٢٨ ، فلاماريون .

الروائي الذي يقوم فنه ، في الواقـع ، على خلقه ، وذلك بانحـاده هو نفسه مع البطل بدلاً من ان يصفه من الخارج . فالروائي والقارىء يدخلان معـــاً ضمير الشخصية ، الا ان الشخصية هي التي تتكلم لا الروائي . والمنظر نفسه يغـدو ، بأكمله ، « حالة نفسية » ، فهو مرسوم ومحسوس ـ من خـلال مشاعر البطل ، وذلك بأسلوب الاشارات السريعة التي لا تتقيد بأصول اللغة ، والذي يعبّر عن حياة الضمير المباشرة . « آخر ايام السفر ... ايام ملتهبة ، وليال مظلمة يثقبها القنـاع الصافي للقمر الهنـدي ، المستدير استدارة كاملة ، والذي لم يكن عديم الاحساس بل حي وهو يشع لهبـاً كثيفاً جداً يقتل ضياء النجوم حوله ، ويفزع المياه . كان لهباً عنيفاً صافياً ...[1] » .

اذن فالمغامرة الروائية تعاش في قسم منها «داخل» ضمير البطل . ومع ذلك فانها تُفلت منه : فاذا كانت الشخصية الاساسية مكلفة بأن تشعر وتعيش ، فان المؤلف غير المرئي يراقبها باستمرار من اجل القارىء المشارك له. وهو يحتفظ لنفسه بحق « الانتقاد » ، وببسط حالات الضمير او اختصارهـا . وهذا اللعب المزدوج يعطي السرد مرونة كان يجهلها حتى الآن ، ويشجع انسيابه في الزمن : فالمشاعر الموصوفة هي فعلًا مشاعر البطل المنغمس في هذه المغامرة التي تقوم عليها الرواية ، الا ان الروائي هو الذي يقرر ، وفق الفترات ، متى يكثّفهـا او يعطيها مجراها الحر ...

ولـكي يحل الروائي مـا بعد الواقعي هذه المشكلة الصعبة التي كانت تدفـع الروائي البلزاكي الى ان يكتب على نحو ثقيل : « علينا الآن أن نترك ابطالنـا في طريق س ... ولا بد من ان نقفز ثلاثة اشهر لـكي نجدهم وقد عادوا الى باريس ، الى فندق التاجر ع ... » فان لديه وسائل جديدة . فهو من غير ان يكف عن ان يعيش ـ ويجعل القارىء يعيش ـ في ضمير بطله ، يراعي مقدرته على الارتفاع ارتفاعـــاً كافياً فوق هذا الضمير لـكي يلخص الحوادث ، ويجعل

---

(١) مارك شادورن : غياب . ص ٩١ .

بضعة شهور تمر في بضع جمل مستعملاً الزمن الماضي : « قام بعدة رحلات الى باريس ، الا ان كل مساعيه كانت تهدف الى اختصار شكوكه . وكان يضحي في معظم الاحيان ، بفرصة الكسب ، ضجراً ، وتعجلاً للوصول الى النتيجة النهائية . وفي آخر الخريف لحق بروز في سربنت . وفي المكتبة المستديرة ذات القبة ، وذات الجدران المغطاة بالخشب ، أعدّ على الطاولة الاوراق التي كان يود ان يحمل روز على توقيعها ...[1] » ان فعلين في صيغة الماضي الناقص كانا كافيين لتلخيص عدة شهور من المكائد ؛ كما ان الانتقال الى الفعل في صيغة الماضي البسيط « أعدّ » المسبوق بتثبيت سريع لإطار مرئي تصويري (« في المكتبة المستديرة ذات القبة ») يعود فيدخلنا ببضع كلمات في فترة محددة ومكان معين يختلطان بالنسبة الى القارىء مرة اخرى مع «الزمن المُعاش» اي الزمن الحاضر (رغم استعمال صيغة الماضي المتواضع عليها في الرواية) . وهكذا فان جاك شاردون ، دون ان يجعلنا نشعر بأننا نغادر ضمير البطل، يسيطر ويحدد بشكل مدهش انسيال الديمومة . وفي فترة ما « يعيش » القارىء مشهداً مع الشخصية الرئيسية ، وخلال جملتين ـ اي بمعدل عشر ثوان من القراءة او عشرين ـ «يطير» القارىء ويسيطر ويحوم فوق عدة شهور من حياة البطل، ثم يعود فيسقط بدقة، بعد هذا الطيران المحلّق ، ثواني عشراً ، في المكتبة ذات الجدران المغطاة بالخشب ، في يوم محدد ، وساعة محددة ، وفي فترة روائية حيث يختلط مرة اخرى الزمن الذي تستغرقه قراءة المشهد مع الزمن اللازم لكي نعيشه تقريباً... سيعود الاشخاص الى متابعة الحدث ، وها قد عدنا الى الزمن «الحاضر» .

تمثّل هذه المهارات الاسلوبية تطوراً مرموقاً في فن الرواية ما بين عامي ١٨٨٠ و ١٩٢٠ ، بخطوطه العريضة . اي في فترة لم يظهر فيها ـ في هذا النوع الادبي على الاقل ـ روائيون كبار . ولهذا فقد تهيأ فن متكامل سيشكّل قمة « الرواية التقليدية » : اي التحديد النهائي لرواية القرن التاسع عشر .

---

(١) جاك شاردون : غناء السعيد . ص ٩٣ . ستوك .

لقد اصبحت هذه الرواية « الواقعية » أداة ذات مرونة لا حد لها. فـ(مارك شادورن) أو (رنيه بويلسيف) يعتمدان على وسائل لم يكن يملكها بلزاك او زولا: فهذان الكاتبان اللذان كانت عبقريتهما وإلهامهما يضغطان عليهما ، لم يكن لديهما متسع من الوقت كي يجددا عبقريتهما وإلهامهما... ولم يكن للرواية ما بعد الواقعية ان تتعلم شيئاً جديداً فيما يتعلق بالمقدمة وعرض الاشخاص ورسم البيئات ، واختصار الزمان . لقد رتبت الرواية ، بمهارة ، عقدتها وبنيانها بخاصة . فأي فن مرهف يساعد البطل (غسبار الجبال) على تصوير منطقة (الاوفيرن) : انه شخصية « صميمة » على قدر من التفرد كافٍ لكي « تحفظ عنصر التشويق » ، الا ان ذلك لا يجعلها تسيطر فتربك تصوير البيئة ... هذا هو كل فن الرواية « الريفية » : ابطال ومغامرة يعطون قيمة للبيئة التي تجري فيها ، دون ان يشكلوا مشكلة اخاذة (ولهذا فمن الافضل اذن ان يظلوا وفق المواضعات) وعلى العكس من ذلك فان صميم الحياة البرجوازية التي تدور عليها رواية (قصيدة عرس) لشاردون هي صحيحة ودقيقة بقدر كاف بحيث تشكل خلفية لوحة اخاذة ؛ الا ان صحتها لا تصرف الانتباه عن مشكلة الزوجين السيكولوجية ، موضوع الكتاب .

ان قيمة الرواية ما بعد الواقعية تقوم على حسن توزيع هذه العناصر . ولهذا السبب عينه فانها اذ تعرف كيف تخلق بمهارة الانسجام بين البيئة والشخصيات لا تتعين قط بعلامة من علامات العبقرية في رسم اي منهما ... فالمشكلات السيكولوجية فيها هي التعبير عن البيئة ، وتصوير البيئة خاضع فيها للأذواق والاحكام المسبقة ، ولرؤية الروائي التصويرية .

الا ان مهارتها اخيراً تمثل ، من وجهة نظر موضوعية ، احدى قمم المهارات الادبية . فروائي ما بعد الواقعية يلعب فوق «مستويات» لا حصر لها . ويمتلك فن « الاختصارات » . فلكي يرسم « صورة » لاحدى شخصياته فانه يستعمل كل الوسائل : من شروع بالحادثة مباشرة ، تليه تفسيرات متممة . ورؤية من

الخارج ، ورؤية من الداخل ، وتداخل مع رؤية الشخصيات الاخرى . ولكي يفجّر المادة التي هي مادته ، ونعني بها « الحياة المعاشة » فانه يتصرف بشتى انواع الوسائل : وصف موضوعي ، الاعتماد على الوضع المدني ، اتحاد مع ضمير البطل ، الالتجاء الى وصف يقوم به « شاهد » ما الخ ... ومن اليسير ان نرى ايضاً انه يعرف كيف يلعب بالزمان ، كان يكثّفه حتى الافراط او يبسطه بحيث « يحيي » مشهداً بالسرعة نفسها التي جرى فيها ... ان طرائقه في السبر ، بما فيها من رهافة وتنوع ، تبدو كأنها تضاهي - بل تفوق الطرائق التي سيسعى اليها خلال القرن العشرين بشكل اكثر تعسفاً كتّابٌ امثال بروست وجويس وموزيل ولورنس دوريل ، دون ان نعد مجموعة « الرواية الجديدة » التي منحت في فرنسا اعتباراً من عام ١٩٥٠ اهمية مفرطة للطرائق الغنية في الابداع الروائي .



ان المخاطر التي تعرضت لها الرواية الواقعية والارث الخفي الذي يثقل كاهلها قد اصبحا بادبين في فرنسا ، فيما نسميه « الرواية الريفية » وحتى في « الرواية الاقليمية » . والواقع ان الفن ما بعد الواقعي استطاع ان يحقق في هذه الانواع الروائية مقصده وصيغته تحقيقاً كاملاً : اي التصوير المتين والدقيق ، العذب والخلاب ، لحقيقة موضوعية محددة جداً . وهو يستنجد بكل وسائل الموهبة ليحقق ذلك . وينجح نجاحاً باهراً ، ولكنه يظهر آنذاك ، رغم غناه وتنوّع تسجيلاته الفنية ، انه لا يوفق في تجنب نوع من المواضعة المتجمدة . وهنا تتكشف الخطيئة الاساسية للواقعية : اذ تجعل ماهية الرواية « التصوير » و« الحقيقة » و« الاخلاص » دون ان تراعي « المؤثّر » الذي يكوّن الابداع الروائي والذي تحوّله الرواية الجيدة السبك - كالرواية الاقليمية - الى عقدة شكلية ، الى عقدة - مزعومة ...

فمن وجهة النظر الواقعية تمتلك « رواية الارض » في منشئها كل وسائل

التفوق . فهي تستفيد من إطار فتّان وهو ابداً اصيل . فكل بقعة يمكن ان تصور بمحبة ، في وصف محدد عذب : منطقة صولوني عند موريس جونفوا (في روايات رابوليو ١٩٢٥ ، مرشلو ١٩٣٤ ، الظبية الاخيرة ١٩٣٨) ومنطقة ليموزان عند شارل سيلفستر في رواية (السيد ترال ١٩٣١ ، البراري والشعلة ١٩٣٨) ومنطقة النورماندي لدى لافارند ومنطقة لي سيغين لدى أندره شامسون ، ومنطقة الاوفيرن عند هنري بورا .

ومع ذلك فالبيئة الانسانية اهمية اكبر من المشهد الطبيعي : انها بيئة مغلقة قاسية شريرة . وكانت خطيئة (جسنر) انه صوّر الفلاحين تصويراً يقوم على وصف البراءة ، وخطيئة جورج اليوت انها توسعت في العقدة توسعاً زائداً ، ولجأت جورج صاند الى العاطفية . أمـا في حالة البناء الروائي بدءاً من نهاية القرن التاسع عشر ، فان وسيلة يسيرة جداً قد فرضت نفسها بحيث تكون قاسية بسيطة معتدلة دقيقة قوية : وذلك بأن يتمركز كل شيء حول عنصر مأسوي بسيط ومؤثر ، فتحوّل الرواية الريفية الى فاجعة محدودة جداً . لقد ضُحي ، ظاهرياً ، بعاطفة الحب نحو الطبيعة ، وبالسيكولوجية ، بل بالحكاية الرئيسية نفسها ، الا انهما من هنا اكتسبتا مزيداً من البروز ، على نحو خفي ، فاذا ما وضعتا في المستوى الاول ، فانهما تشحبان وتمسخان وتظهران ضعفهما . ان الحياة الجماعية وفتنة البيئة المحلية يظهران فقط من خلال حادث عرضي مألوف ؛ وتستحيل الوجوه الثانوية الى مجرد اشباح ، وتزداد هذه الوجوه تأثيراً كلما كانت اشد « نموذجية » .

وتبقى الفاجعة هي الشيء الاساسي الذي يظل انتباه القارىء مجذوباً اليه على نحو مصطنع . فاجعة يسيرة كل اليسر ، ليس لها الا تنويعات خمس او ست : الاراضي الملعونة، وصراع اسرتين متنافستين، والفتاة الخاطئة، والابن المسرف، والمترف الذي لا عمل له ، المتلف المال ، المتحرر ، الطائش ، واخيراً تعرُّض الحياة الريفية لفاجعة اوسع كالحرب .

ان موضوع « الاراضي الملعونة » من اكثر المواضيع وروداً . ولقد بلغ هذا الموضوع حداً من الذيوع حتى انهم ترجموا ، في فرنسا عام ١٩٢٦ تحت هذا العنوان رواية بلاسكو ايبانيز الريفية الاسبانية (لابراكا) : ففي منطقة من مناطق بلنسية، وهي سهل مروي ذو تربة حمراء قاسية خصبة، قتل احدُ الفلاحين الذي سحقته متطلبات المالك ، في سورة من سورات الغضب ، ظالمة . ولم يستعد العقد اي انسان في البلدة نتيجة اتفاق ضمني ، فظل الاقطاع مهملاً . واستعادت الاراضي ، رغم عداوة الجيران ، اسرة باستيت الشجاعة التي وفدت من صحراء قاحلة . وما الرواية كلها الا سرد لهذا المشروع حتى اخفاقه : فبعد مصرع احد ولديها ، وبعد تبادل اطلاق النار ، وخلال عامين ، انطلقت اسرة باستيت في الدروب ، تاركة منزلها الذي أضرم الاعداء فيه النار... واثناء ذلك كله وصف بلاسكو ايبانيز المنطقة دون ان يقصد الى ذلك، جاعلاً من الاحداث مادة تستهوينا في هذه الحكاية ...

ويسلك موريس جنفوا هذا المسلك نفسه في روايته (مرشلو) التي صدرت عام ١٩٣٤ . فقريته في مقاطعة صولوني هي ، مأسوياً ، جواب عن القرية البلنسية في رواية (لابراكا) ؛ وعقدتها هي العقدة ذاتها بالتدقيق : فبنوا شامبركو الذي استقر منذ زمن قريب (شأن اسرة باستيت) في قرية لصانعي القباقيب يحاول ان يؤسس في هذه القرية مصنعاً لصنع القباقيب بطريقة آلية . وإنا لنجد في روايته عداوة القرية السابقة نفسها ، ومحاولات طرده ذاتها ، وتدخُّل الاسلحة المحشوّة بالرصاصات الكبيرة نفسها . لقد نُهب مصنع شامبركو كما أحرق منزل باستيت، وعاد شامبركو هو ايضاً من حيث اتي. كما ان ابنة شامبركو تعاني«المضايقات» نفسها التي تعرضت لها ابنة باستيت ، وكلتا الروايتين تمسان ، الواحدة اكثر من الاخرى ، الموضوع الثالث ونعني به موضوع الفتاة الخاطئة . ولن يصعب علينا ان نجد هذه المواضيع لدى رنيه بازان وهنري بوسكو فيما بعد، او ان نكشف خلال مئات من الروايات موضوع « المطارد الباذخ » ونجد ذلك مثلاً في رواية

(غسبار الجبـال) لهنري بورا او في الرواية المدوية (مورين دي مور) لجان ايكار ... ومنذ عام ١٨٩٠ حتى ايامنا هذه استطاعت رواية الارض ان تندرج بيسر تحت خمسة عناوين او ستة ، بدلالة الموضوع المفجع الذي تتذرع به .

وانها لذريعة ضرورية ، لأن هذا الضغط المفجع يجذب الانتبـاه بأفضل من الاوصاف التصويرية او العقد الشديدة التداخل . فهو يُدخل في الرواية ، رغم انه يفعل ذلك بطريقة قاسية ، انطبـاعاً مـا عن الحتمية ، هو ايسر دافع لفن قصصي معتدل . الا ان العنصر المؤثر في السرد ليس في اغلب الاحيـان الا ليدعم ويخفي الاغراء العميق . ونعني به هذا الحب الذي قد يشعر به انسان ، بل كاتب تقليـدي ، رغمـاً عنـه ، في الحق ، نحو مركـّب جغرافي بشري . الارض والمنطقة مع الـكائن المتطبـع بالارض ، وسر الجبال ومضايقها ، والهضاب والدروب ، مع مشاهدها الطبيعية التي « تتكلم » بأناسها وقراهـا ، في انانيتهم وديمومتهم ، مع التفصيلات المؤثرة الفريدة ، البهار الذي يُجفف في الساحات او صلبـان مزروعة فوق الاكداس ، كل ذلك يشكل « حقيقة » يود الروائي لو يمسك بها بمحبة ويتوجها ويعبّر عنها كاملة . ولقد يستحيل عليه ان يفعل ذلك في كل حين ، لان الحب ههنا حسي جداً ودقيق جداً ، ويعيشه الانسان دائمـاً على نحو ذاتي . ان هذا الهوى لا يعطي الا صفحات شاحبة ، فيها كثير من الادب، كما في مطلع رواية بلاسكو ايبـانيز : « استيقظ السهل الرحب على ضياء الفجر الضارب الى الزرقة : منطقة واسعة مضيئة تتصاعد من البحر... اما آخر البلابل التي سحرت بكرّاتهـا هذه الليـلة الخريفية الدافئة كأنها احدى ليالي الربيـع ، فقد اوقفت سحباتها الاخيرة ، كأنما اصاب الضيـاء المتصاعد مقتلاً منهـا بأشعته الرصاصية ...[1] » ومن حسن الحظ ان موريس جنفوا اقل اسفـافاً في تعبيره حين يحمل احد سكان صولوني على الانحناء فوق غدير في صولوني : « اصبح كل شيء متميزاً امامه ، مألوفاً . كانت دجاجات المـاء تسبح على اهـداب القصب ،

(١) فنسنت بلاسكو ايبانيز : الاراضي الملعونة . ص ١ . كلمان ليفي .

مادّة عنقها في اهتزازات كأنها لعبة آلية ، وبالقرب منها امام السد المغطى بالحجارة ، انبثقت سحابة من السميكات على شكل مروحة ، ومن خلفها ، في اندفاع الامواج ، شاهد بيير حلقة تجري على سطح الماء ، وتعرف فيها شدق الكراكي[1] » .

واخيراً ، فسواء كان الاسلوب فقيراً مبتذلاً شأنه لدى بلاسكو ايبانيز ، او دقيقاً عذباً شأن اسلوب جنفوا ، فان الاستحضار الحسي للعالم لا يستدعي لدى القارىء انطباعاً حسياً بل انطباع مدرسي ، مع الاسف ... ان مواضعات اللغة تخون مقصد رواية الارض الخفي ـ وهو التعبير عن عذوبة الارض وسحرها ـ : فالروائي الذي يحب مشهداً ما لا يستخرج منه في نهاية المطاف الا وصفاً ساذجاً ومتكلفاً في آن، متجاوزاً الحد في الاتقان ، سواء أكان ذلك بمهارة ام بغير مهارة . ان مئات من الروائيين الساذجين يدافعون عن تقليد الرواية الاقليمية ، ويحاولون ، بحق ، ان يجدوا كمالاً فنياً بقياس محكم بين العقدة والزينة الخارجية . ان عبقرية الرواية الاقليمية وابداعها ، بالنسبة اليهم ، يقومان على « ان يوحدوا توحيداً لا انفصام فيه بين الولوج الى القلوب وحضور الطبيعة المحيطة ، جاعلين من المحيط الاقليمي لا موضوعها الوحيد ولا مجرد زينة بل سبب فعّال للمآسي التي تجري فيه[2] » . ليس هناك تعريف اصح من هذا . ولكن كيف يحدث ان تعطي العقدة ابداً انطباعاً بأنها مفتعلة ومتكلفة ؟ ربما كان ذلك لان العقد الناشئة عن غم انساني هي وحدها التي تبدو لنا حية ...

وعلى كل ، فليس في فرنسا من مشهد او بيئه انسانية يستطيعان ان يخلقا عقدة تتجاوزهما . ومن هنا كانت قلة عدد الروايات الاقليمية والريفية .

ان حب الحقيقة ـ وهذا الحب يكوّن مشكلاً بدائياً ولكنه ضروري للالهام الفني ـ يؤذي الروائي الذي يكتب عن الاقاليم او الارياف : فالأداة

(١) موريس جنفوا : مرشلو . ص ٦٣ ـ ٦٤ فلاريون .
(٢) غستون روجيه : وضع الرواية الاقليمية الفرنسية . ص ٤٥ باريس .

الوصفية التي خلـّفتها له الرواية الواقعية بالغة الثقل عليه ، وهي تدعوه الى ان يبسّطها ، ولهذا تمتزج الرواية بالوصف الغرامي والتصويري والمدرسي ...



يمكن ان يكون للرواية الاقليمية والريفية مصير آخر . فقد استطاعت هذه الرواية لدى الروائيين الايطاليين كسيلوني ولدى الروائيين الاسبانيين كجيزوس فرنندز سانتوس (المتأثرين « بالرواية الاميركية » ولكن بعد فوات الأوان) ان تغلـّب العنصر المأسوي والمؤثر على العنصر التصويري . وينبغي ان نسميهم بحق « الواقعيين الجدد » الا ان كل شيء لدى ايبانيز القديم ولدى الروائيين الاقليميين الفرنسيين يُضحى به في سبيل « التصوير » ويتخذ ذريعة له .

ان افلاس الرواية الاقليمية الواضح جداً في فرنسا ، الذي اتخذناه مثالاً هنا ـ ينبغي ان يسمح لنا بتحديد اخطاء « الرواية التقليدية » في مجملها ـ وعدم نجاحها النسبي ـ « اذ لا يكفي ان « يصوّر » الكاتب ويصف لكي يُبدع ...» او ليؤثر فينا ايضاً ... كيف نستطيع ان نحدد خطأ الرواية ما بعد الواقعية بأفضل من هذا ؟

ينبغي ان نلاحظ ان الفن ما بعد الواقعي ، حتى حين صرف الانظار عن الغوايات التافهة ، لدى شدرون أو بورا لم « يرضِ » الجمهور المحترس المتطلع المحتد الذي رفع امثال جويس وديورل ... فاذا كان « البنيان الفني » لدى شادرون واضرابه ارفع منه لدى جويس وديورل ونظرائهم ، كما نعتقد ذلك ، فيمكننا ان نتساءل من اين جاء هذا الحدث التاريخي : ولادة نقيض الرواية في القرن العشرين الذي يقاوم ، في كل الاحوال ، النجاح الكامل للرواية ما بعد الواقعية ، ويدعي تجاوزها .

لقد كان للرواية ما بعد الواقعية في الواقع عيب : وهو سيطرة الروائي « سيطرة كلية » على المادة الروائية . ان اي فن لا يبقى فناً حين يفعل الفنان ما يشاء . وحين تظهر مثل هذه الحال ـ كما حدث في العصر الاسكندري ـ

إن هذا النجاح لا يمكن أن يُرد الا الى سببين : فاما أن يظن الفنانُ اصطلاحاً ما بأنه هو الحقيقة ، فيخيل اليه انه ينجح بمقدار مـــا يسيطر على عالمٍ مغلوط ؛ او ان الحقيقة ، اي مادة فن مـا ، لم تحدد تحديداً كافياً في منشئهـا ، ففاضت بغزارة بأشياء يظل الفان الضعيف يعتبرهـا حقيقة . ان احدى هاتين الفرضيتين مقبولة بالضرورة بالنسبة الى الفن ما بعد الواقعي او « الرواية التقليدية » .

الفصل الخامس

الرواية ذات الاصوات المتعددة والرواية الشمولية

رتابة رواية التحليل

- مهارة بول بورجه : سيكولوجية اصطلاحية .
- نحو تأليف متعدد الاصوات .
- الرواية الدورية : رومان رولان ؛ توماس مان ، اسرة بود نبروك والجبل السحري ؛ جورج دوهاميل وسوناتة اسرة باسكيه .
- ضجيج الحيـــاة الجماعية : جول رومان من « رواية التعلم » الى «الاجماعية»[1] .
- الرواية الشمولية .
- غالثوورثي وملحمة الفورسيت .
- شكل معمم : تاريخ اسرة جالنا .
- الواقعية الاشتراكية .
- الشمولية السوفييتية .
- ميخائيل شولوخوف والدون الهادىء .
- الواقعية والملحمة .

---

(١) مدرسة أدبية ظهرت في مطلع القرن العشرين، تهدف الى التعبـــير بشكل جموعي عن تنوع العواطف والانطباعات لدى المجموعات الانسانية الكبيرة .

وُضعت الحكاية « المحكمة البناء » موضع الاتهام في الفترة نفسها التي بلغت فيها الكمال في السرد والوصف والتحليل : فقد كان الرمزيون يزدرونها ، وراح الذين اعقبوهم ، وكانوا غالبـاً رمزيين قدامى (كجيد) يبحثون عن شكل من اشكال نقيض الرواية حيث يتحطم المنطق الذي يفرضه الراوي على المـادة الروائية .

هذه الحيلة كانت بادية للعيان على نحو خاص في رواية « العـادات » ورواية « التحليل » اللتين سيطرتا ما بين عامي ١٨٩٠ و ١٩١٠ . واذا أعدنا قراءة[١] رواية (الدعائم) لبول هرفيو وهي تصوير لعالم المال ، ورواية (الآنسة كلوك) لرنيه بويلسف التي يؤرخ فيها حياة عانس، او رواية (حياة ميشيل تسيه الخاصة) لادوار رود وهي دراسة للنفس واخفاقها ، فاننا نشعر اكثر مما ينبغي ان المهارة والموهبة والنجـاح الشكلي لهذه الكتب يقوم على شكل من اشكال التطبيق المدرسي ، وعلى مجموعة من الحيل المجرّبة . واننـا نشعر ان الموضوع قد بُني وهُيِّء وصُنع ، وان الحوادث العرضية وتعقد الاحداث قد حسبت لتجلو طبعاً انسانياً او مشكلة اجتماعية .

كان ذلك فناً يستحق الثناء العظيم ، وكان بالنسبة الى كثير من الناس فن الكاتب الروائي نفسه . ولكن علينا ان نقرر ايضاً انه كان في نظر غيرهم باعثـاً للملال .



(١) انني استعمل طبعاً هذا التعبير بشكل خاص اي ان نقرأ اليوم من باب الفضول ما كان أجدادنا يقرأونه بمتعة وباعتباره شيئاً جديداً .

ان الرواية التحليلية ، المحكمة البناء ، الماهرة الانيقة، المدعية بعض الشيء ، كأنها مسرحية لبورتوريش او لبرنشتين ، كانت النموذج نفسه للسرد الناجح كلياً والمسيطر على ذاته ، حيث يخشى المرء فقط ان تتفوق مهارة الكاتب على صدقه فتزيّف معطيات الواقع . وسيكون هذا حال افضل روايات بول بورجه، او واحدة من اكثرها دلالة عليه ، كالدوقة الزرقاء مثلاً . ان عقدة « سيكولوجية » مزعومة تعتمد في هذه الرواية على الدوافع وعلى كمال المأساة الكلاسيكية . وان الطباع واحدة ومتلاحمة ، ويتولد العمل الروائي من تعارضها ، ويساعد التوتر بين الاشخاص على خلق عالم صغير بشري يكتفي بذاته .

واذا اردنا ان نضرب على ذلك مثالاً فاننا واجدون في رواية (الدوقة الزرقاء) شخصية رئيسة هي جاك مولان، وهو باريسي بطبيعة الحال ، انتهازي في الادب والحب . انه حيسوب مدعٍ وقح ، لا همّ له الا المتعة ، وهو يجعل من فنه المسرحي مجموعة من الحيل الماهرة ، كما يطلب من مغامراته الغرامية ان تكون لعبة من ألعاب الغزل والعنف تغذي ابتكاره او تسليه وتشعره بأنه يعيش حياة خطرة .

ويعطي بورجه ، بمهارة فائقة ، مولان ، المغامرة التي توضح طبعه . فممثلة مسرحية (الدوقة الزرقاء) كميل فافيه المسكينة ، الفتاة المتكبرة الشجاعة ، تحلم بأن تكون موحية كاتب كبير وعشيقته ... وبعد ان يستحوذ مولان عليها ، يعمد الى الاستفادة منها ، ليثير غيرة امرأة اجتماعية هي السيدة دوبونيفه ، التي يريد ان يستحوذ عليها ايضاً . وبما ان كميل عاشقة صادقة فسوف تكون آن دوبونيفه نقيضتها ، امرأة باردة ، مغناج ، ومن الطبيعي ان يلعب مولان بمعارضة هاتين المرأتين ، ويقودهما عن طريق الغيرة .

أليست الرواية مؤلفة تأليفاً معجباً ؟ ان هذا الاثر النموذجي لبول بورجه يستعيد البنيان الكامل للمسرحيات الكلاسيكية ، ملاهي موليير او مآسي

راسين ، ولا بدّ لنا قبل أن نعجب بالتأليف المأسوي نفسه من ان نعجب « بالتأليف السيكولوجي » ، أي اختيار « الطبائع » التي تتعارض وتتكامل . ان العقدة والمأساة تتولدان من هذه الطبائع نفسها ، وان تطورها سيكون تأرجحاً يعطي الافضلية لكميل مرة وللسيدة دوبونفيه مرة اخرى. ومن الطبيعي ان توضّح « الازمة » حتى الروعة اخلاص كميل وتأثيرها ، وذلك إبان الوصول الى حل العقدة أي اخفاق الاضعف بينهما ، العاشقة الحقيقية : فبينما كانت كميل على اهبة ان تفاجيء جاك مولان وآن دوبونيفه في شقة عازب ، تصل في وقت واحد مع زوج آن المخدوع ؛ فتضلل هذا الاخير بفعل ينم عن سموّ نفسها ، لكي تجنب جاك مولان المبارزة ، وبديهي أنها لن تكافأ على هذه التضحية ... ان في هذا ما يشعرنا الى حد ما بالميلودرام ، ولكن ذلك في مجمله لا يزيد عمّا نراه لدى كورناي .

ان كل شيء هنا يتماسك ويترابط ، داخل عالم مغلق متلاحم . فاذا كان لا يشتمل على النبل الاسطوري للعالم المأسوي فان فيه وحدة ذلك العالم . ان الاهواء هنا ادنى من عواطف الامراء في المسرحيات القديمة ، الا انها معروضة بحذق ، وموسّعة ومتعارضة ومتجابهة . كما ان اسلوب بورجه ليس بالاسلوب الفخم ، الا ان خليطاً من الاشياء المألوفة والنبرة الحسنة ، والادعاء يتيح له أن يخلق مواضعة ضرورية . ولا شيء اجمالاً يفصل بورجه عن كتاب المآسي في (العصر الذهبي) سوى ادعائه المعرفة العميقة للأجهزة الاجتماعية التي ورثها عن بلزاك وزولا. وما عدا ذلك فان روايته تلفت الانتباه بالوسائل نفسها والصفات عينها التي تلفت بها المأساة السيكولوجية انتباهنا .

لقد عمد الناس ، في وقت مبكر ، الى شرح سبب شحوب فن بورجه ، فعزوه الى التصوير اليسير لشؤون المجتمع ، والى الملال الذي ينتج عن تعقدات الزنا . الا ان هذه المآخذ ليست بكافية . فهناك عدد من الالوان التي بهتت كذلك لدى مدام دولافيت ، وفرومنتان ، الا ان وجوهاً ودوافع ما تزال

تنفصل فوق تلك الخلفية الشاحبة . ان ما يزعج القارىء الحديث يكمن في هذه « الحقيقة » الخاطئة في تصوير الوقائع . فجاك مولان الوقح يظهر وقحاً على نحو مستمر . واننا لنشعر اكثر مما ينبغي انه انما وجد هنا لهذا السبب وحده . اما آن دوبونيفه فانها توحي « بنموذج » اكثر مما توحي بكائن حي . فهي امرأة من نساء المجتمع ملؤها الكبرياء ، واثقة بقوتها ولؤمها ، لا تخطىء في إثارة الخجل في نفوس الآخرين . وهي تعرف ذلك ، فهي ، كجاك ، لا تكف عن تمثيل الدور الذي اختاره لها المؤلف تمثيلاً متقناً . وفي ذلك ابتعاد عن الواقع ، اذ ما من انسان ، باستثناء المهووسين وكبار المهرجين بفطرتهم ، يماثل شخصيته او يعرف القيام بالدور الذي يتخذه لنفسه او يسنده اليه الآخرون .

إذن فقد افضت رواية التحليل الى مواضعة : وهي ان تجعل من شخصية « طبعاً » وتخصص القصة للتوسع في هذا الطبع وجعله يزداد شبهاً بنفسه : اي ان « تضيفه الى نفسه مرة اخرى » كما يمكن ان نقول بشكل عامي . وانتهى الامر الى اختفاء العنصر المؤثر في الآلية الكاملة لهذه المواضعة الادبية . ولكن هل نعتبر بورجه سليل كبار الادباء مسؤولاً عن هذا الاخفاق الذي اضاع فيه موهبته ذاتها ؟ ان المسرحيين والاخلاقيين الكلاسيكيين قد لعبوا هذه اللعبة نفسها ، وجميع روائيي القرن التاسع عشر في اثرهم . فرودريك هو ايضاً شبيه بنفسه ابداً وبطولي ! وشيمين لا تني تطلب من الملك رأس الرجل الذي تحبه ، وكذلك فان بوليوكت سامٍ على نحو ثابت اكثر مما ينبغي ، اما هوراس الاب وابنه فانهما آليان جداً ... ولكن هذا هو لعب البطولة الاحمق . ان كورناي وموليير ينجوان من اللوم لان الهوى والهوس هما بالتحديد هذا : انسان يكرر كلامه بلا فائدة .

لقد اتبع بورجه نماذج أسيء تفسيرها . ولا شك في ان المسؤولين عن ذلك هم زملاؤه المدرّسون الذين جعلوا الناس يعجبون بـ « سيكولوجية » مزعومة ، حيث لا وجود الا لتعبير جمالي عن عنصر مؤثر : البطولة او الافراط لدى

كورناي، والهوس او النقد اللاذع لدى موليير ولابروييره والقدر لدى راسين . وفي مسرحية رودوغون او فيدر او في رواية الاب غوريو ، يفرض وقع المؤثر الذي سعى نحوه الكتاب تلاحماً فنياً على الطبائع والشخصيات يمكن ان يختلط في اعيننا مع « التصوير السيكولوجي » .

والحق ان الطريقة السيكولوجية من بنجمان كونستان وفرومنتان الى بروست، لا ترسم اجزاء متلاحمة بل الفروق الصغيرة والاضطرابات والتناقضات. ان السيكولوجية والعقدة ليتعارضان ؛ ففي الرواية ذات العقدة السيكولوجية اظهر بورجه هو وعصره على نحو غير مقصود التباساً ذهبت الرواية الوليدة ضحيته بين «سيكولوجية» المسرحيين الكلاسيكيين، وهي سيكولوجية تقوم على مواضعة فنية صرف ، وبين السيكولوجية الحقيقية القائمة على وصف الفروق الطفيفة والتردد التي وجدت فيها رواية بروست الباطنية شكلاً آخر للتعبير عمّا هو مؤثر.



تبدو العقدة المأسوية مصطنعة حتى حين نسميها « سيكولوجية » ، لأن كل شيء فيها يتعلق بالمأساة التي تتصرف بها ارادة المؤلف .

وحين يبدو الابداع القائم على نغمة واحدة آلياً جداً ، فان تأليفاً متعدد الاصوات[1] يفرض نفسه: وهكذا فان الرواية ـ الدورية او الرواية ـ الاجمالية ستبعثان مادة روائية اكثر كثافة . ولن يتابع القارىء فيهما عقدة بل تداخل المصائر . فعلى الخط الوحيد للمأساة ـ او للنغمة ـ تتوضع وتختلط به خطوط اخرى ، فتتقاطع الخطوط ، وتتوقف ثم تلتقي وتذوب ؛ الهارموني والفوغ والكونتربوان[2] . لم تعد هذه حكاية مضغوطة على ذاتها ، بل تلوينات متوازية او متباعدة لبعض المواضيع الاساسية . ان (جان كريستوف) لم يؤخذ في آلية خُلقت له كأبطال (الدوقة الزرقاء) بل هو الموضوع الاساسي لتوافق نغمي

(١) (Polyphoniques)
(٢) يستعير المؤلف المصطلحات الموسيقية لينقلها الى مجال الادب . (المترجم)

معقّد وحسب . ان قرينة بشرية كاملة ، واجتماعية وفنية ترافقه ، وتخنقه في بعض الاحيان . اما عند بورجه فقد وُصفت البيئة الاجتماعية « لكي » تُفسّر البطل ؛ بينما تشكل هذه البيئة الاجتماعية والاخلاقية جوهر الكتاب ، وما بطله جان كريستوف الا الكمان الاول فيه . لقد اصبحت العقدة متعددة الاصوات .

ليس في هذه الاستعارات الموسيقية اي غلو : فرواية (جان كريستوف) ١٩٠٤ – ١٩١٢ للعالم الموسيقي رومان رولان لا تسبق الروايات البوليفونية لجورج دوهاميل وجول رومان الا بعشر سنوات او عشرين . بل ان قصيدة (جان كريستوف) السمفونية كانت تُهيأ في الفترة نفسها التي كان فيها بروست يخلق « التوافق » (بالمعنى الاصطلاحي في المجال الموسيقي) الذي لم يستطع رومان رولان ان يجد صيغته ...

ان معرفة فطرية تقود رومان رولان : فهو لم يفرض على ترجمة حياة موسيقي الماني ، تقع في عشرة مجلدات الحاجة التي غدت مملة ، الى عقدة مأسوية محبوكة مشدودة دقيقة ... ان هذا الفكر المشابه لفكر بتهوفن ، وقد كان من سوء طالعه انه كتب روايات بدلاً من ان يؤلف قطعاً موسيقية ، شعر ، على نحو غريزي ، ان على الرواية ان تصبح تأليفاً توافقياً لا توسيعاً خطياً لخط مأسوي او نغمي جاف . فهو لا يصنع من حياة (جان كريستوف) حكاية ملمومة على نفسها ، متقنة العقدة كرواية من روايات بورجه او كعقدة في رواية بوليسية . انه يحاول ان يبسّطها وينوّعها ويجعلها تتوافق .

كل ما في الامر انه لم يُوفّق الى ذلك . لقد اراد ان ينسج سمفونية ، الا انه لم يقدم الا عزواً افرادياً . انه يجهد ، بثقل وارتباك رغم حساسيته ، ان يخلق عالماً، بيد انه لا يمنحنا الا حكاية مدرسية ، لانهم في مجال «الآداب» علموه الحكاية لا السمفونية . ان روايته (جان كريستوف) لتحزننا : فقد دفعه الى كتابتها هدف ذو نفحة ملحمية ، فاقتصر عمله على ترجمة لا قيمة لها لحياة

انسان ... ان رومان رولان الذي كان ينوي ان يكون وسيطاً بين فيكتور هوغو في بؤسائه ، وجول رومان في روايته « الناس ذوو النية الطيبة » ظل سجيناً ، بسبب هوسه بالتفاصيل ، وبالطرافة وبالوصف ، وبما هو مدرسي ، وبدوديه (تقدم الى امتحان البكالوريا عام ١٨٨٤) في اطار الافكار الادبية المسبقة عن «التحليل» ، و « الوصف الملوّن » : « الاجراس ... هوذا الفجر . انها لتتجاوب منتحبة في شيء من الكآبة ، أليفة هادئة ، وعلى رنين اصواتها البطيئة تتصاعد اسراب الاحلام والماضي ، احلام الرغائب والآمال ، والحسرة على الكائنات المفقودة التي لم يعرفها الطفل... ان اجيالاً من الذكريات لتهتز في هذه الموسيقا[1] » .

اننا لنتعرف في هذا المقطع نصاً املائياً للمرحلة الاعدادية ... وان الجمل الفخمة لتزيده ثقلاً . وهكذا فان رومان رولان المثقل بأذى قاسٍ والذي توقّع التأليف المتعدد الاصوات للرواية لم يتوصل الى ان ينفصل عن السرد المضني . انه يشعر ان الحياة كثيرة الاجزاء ، الا انه لا يعرف كيف يوزعها بين شتى اقسام الجوقة الموسيقية ، فيجعلها تكراراً لا طائل تحته ... ومع ذلك ، فان اثره يُقرأ بمتعة ، ان ابداعه يظل صافياً رغم قلة حذقه، ويظل الصوت الافرادي صحيحاً حتى ولو كان توزيع الاصوات اصطلاحياً .



اعطى توماس مان الذي سبق دوهاميل وجول رومان روايته (آل بودنبروك) التي ظهرت عام ١٩٠١ عذوبة الاخبار المحلية وتناغم اصواتها . وهذه الرواية - كرواية (آل باسكيه) ليست الا تاريخ أسرة ؛ الا ان هذا الموضوع البورجوازي يتجاوز نفسه : فتاريخ اسرة يشكّل نوعاً من الصورة المصغرة للعالم ، وعلى صعيد الانسان ايضاً ، حيث تنعكس كل الحياة العضوية للبشرية . وحين نجعل التطور التاريخي ومصائر الافراد تتداخل ، ضمن بيئة مغلقة ، نحصل

(١) رومان رولان : جان كريستوف. الجزء الاول : الفجر . ص ٢٩ ، آلبان ميشيل .

على تأليف موسيقي مدهش . ان رواية (آل بودنبروك) وهي، ظاهرياً ، مجرّد تصوير لانحطاط اسرة كبيرة في مقاطعة هانز بألمانيـــا في اواخر القرن التاسع عشر ، تدين لبتهوفن وفاغنر اكثر مما تدين لغوته وزولا وموباسان . ان هذا الكتاب ليضجر قارىء الروايات « المحكمة البناء » ، وهاوي الحكايات والمآسي. فهو لا يلعب بعقدة احسنت قيادتها ، ولكن يتجلى فيه فن الدعوة الى الغناء وتوزيع الالحان على الجوقة الموسيقية اكثر من فن الوصف . ان رسالة الرواية ذات الاصوات المتعددة الكبرى ليست « واقعية » رغم ان توماس مـــان قد استخلص كل طرائقه من الفن الواقعي ، انها رسالة سمفونية .

وكذلك نجد العمل سمفونياً في رواية (الجبل السحري) التي ظهرت عام ١٩٢٤ . بل ان العقدة فيهـا ليست مادية ولا اجتماعية ، انها ترتكز على صراع الافكار ورؤى العالم. فنحن نجد فيها ايضاً مواضيـع المدرسة التعبيرية الانكليزية، وقد عولجت بشكل أرزن، كما نجد المواضيـع التي تكاد تكون مواضيـع كافكا. قدم ، قبل الحرب العالمية الاولى شخص يُدعى (هانس كاستورب) لرؤية قريب له في مصـح بدانوس ، وانتهى به الامر الى ان يبقى سجـين هـذا المصح حـين اكتشفوا انه نفسه مصاب بالسل : ألا يخيل الينا اننـــا نقرأ كافكا ؟ وهانس كاستورب انسان متوسط يعمـل مهندساً ولسوف يحتك الآن ، في العزل الذي فرض عليه ، بشتى اشكال الفكر البشري ، وبكل الشؤون المرهفـة والقلق التي محّصها المرض والحمّى الخاصة بالسّل . ان اللوحـة الاجتماعية لتتحول ، دون تصنّـع ، الى لوحة من الافكار ، ولكنها افكار متجسدة : سبعة كائنات بشرية او ثمانية، حوالي عام ١٩١٨ ، في بيئة مغلقة ومصطنعة كبيئة المصح ، ومحاولاتهم وردود الافعال العاطفية او العقلية لطبائعهم التي تتصادم . ان بعض الاشخاص لتظهر جلية في مواقفها المتكلّفة : ستمبريني العقلاني ، ونفتا هاوي اللاعقلانية . ولكن لا شيء مجرداً في ذلك كله . ان الصداقة ، والقوميات ، والايديولوجيات تختلط بايقاع حياة المرضى اليومية . ويلجـأ مريض ألمـاني ومريضة انكليزية الى

اللغة الفرنسية ليتحادثا في بعض المناسبات . ان نفسية الافراد تتحد مع المناقشة الكبرى للأفكار ، كما تصل الى احفل الآراء بالمفارقة واكثرها جرأة : « يخيل الينا انه ينبغي ان نبحث عن الاخلاق لا في الفضيلة ، ونعني بها العقل والسلوك، والعادات الحسنة ، والشرف ، بل على العكس تماماً : اي في الخطيئة وذلك بأن ننغمس في الخطر ، وفيما هو مؤذٍ ، وفيما يتلفنا ، يخيّل الينا ان الضياع والاستسلام الى التلاشي اكثر اخلاقية من الحفاظ على النفس[1]» .

انه ـ وربما لأول مرة منذ رواية (الديكاميرون) ـ العالم المشخّص والمجرّد موضوعاً في إناء مغلق ـ ولسنا نجرؤ ان نقول ، في فقاعة من الثقافة ـ وكان لا بد من الحس الجرماني بالرمز لكي يقرن الحياة اليومية بالجمل المنمّقة ، والى فن التأليف الموسيقي للجوقة ايضاً ، الذي يدين له مؤرخ حياة فاغنر بمهارته وتعدد اصواته .



كذلك سيكون جورج دوهاميل موسيقياً في موهبته ، وموسيقياً في تأليفه. هذا المؤلف الذي نسي الناس اليوم بسرعة زائدة كل ما كان في سلسلة رواياته (سالافان) من قلق ، وكل ما كان في سلسلة رواياته (آل باسكيه) من تأليف هرموني . ان (آل باسكيه) والحق يقال هي سوناتة : فلا طموح كبيراً في هذه الرواية التي تحكي تاريخ اسرة بورجوازية ، على شيء من البوهيمية كما هي حال عدد من الاسر البورجوازية. فالدكتور باسكيه ، الوالد ، طبيب لم ينجح قط نجاحاً لامعاً في الطب ، ولا فيما يقارب الثلاثين مشروعاً المليئة بالنزوة التي أمل ان يجني الثروة عن طريقها ؛ اما اولاده فيتبعون ثلاثة خطوط مختلفة ، فلوران مثقف شريف معذب ؛ ونموذج جيد متوسط المثقف ؛ وجوزيف يفنى في مجال رجال الاعمال فيدعونه عديم الاستقامة قبل ان يشتروه. ويظل فردينان شخصاً مهموماً ببيته ومهنته الصغيرة وماله المدّخر . ولكن هناك الفتيات ،

---

(١) توماس مان : الجبل السحري ص ٥٢٥ . فيار .

فاذا قنعت سوزان بأن تمثل مسرحيات هنري برنشتين ، فان سيسيل تسيطر على مواضيع (الاندنته)[1] سيسيل المتكبرة الفخورة العذبة ، ذات الطابع الشخصي، البسيطة والكتوم في وقت معاً ... انها تذكّر الجميع ان الحياة هي ما يُسمع خلف ضجيج الحياة وصمتها ، وان الحياة موسيقا ...

وتظل رواية (تاريخ آل باسكيه) المتقنة المحدودة المتواضعة الخبيثة والحية اثراً ناجحاً . ولقد تجتازهـا في بعض الاحيان كبرى صرخات العصر . ان الاشخاص فيها قلقون على نحو عاقل ، ومتوسطون على نحو عاقل . وفيها يتغلب الشكل الحديث ، الشكل ، «البورجوازي» للملحمة . انها ، فوق الرواية ذات الخط الواحد ، إثارة اجتماعية ، لا تكلّف فيها ، والغنى النفسي للمصائر المتباعدة والحياة المركّبة مأخوذة في تفاصيلها المحبوبة . فلنفتح واحـداً من اجزاء الرواية ، مصادفة . وسنفاجأ بأن نجد فيه ما كان الناس يعتقدون انه تطرّف للرواية بعد عام ١٩٤٧ ونعني به سيطرة الحوار ، بل اننا نستطيع ان نجري التجربة نفسها مع مرتان دوغار . وقد تهب احياناً ، وفق إلهام الرواية الدورية الكبرى ، نفحة اجتماعية ، والريح التي تكنس الحيوات وتجعلها ترتجف ، كما نجد ذلك في مطلع هذا الفصل حيث تدفع سيسيل باسكيه عازفة البيان العظيمة عربة طفل في الشوارع : « القوى ، الحمقاء منها او المرائية ، كل قوى العالم ، القوى التي تنطلق والقوى التي تحوم في مكانها ، تلك التي تسير بخطى صماء ، وتلك التي تنتقل وهي تنبح ، وتلك أيضاً التي تسهر جامدة منذ اجيال ، ولكنها لا تنتظر الا اشارة ، لكي تترنح وتسقط ، القوى ذات الطرق المرسومة والقواعد والحواجز ، والقوى التي تُبحر مغامِرة كقراصنة العتمة ، كل القوى المخيفة التي تسلط على مدينة البشر ، لا تقوى اليوم على شيء امام الطفل ذي الجفون الشفافة ، امام الملك الصغير ، امام الاله الصغير الذي ينام متصالب الذراعين ، في تجويف

---

(١) الحركة الثانية في السمفونية ، وهي حركة بطيئة هادئة ، استعارها المؤلف من المصطلحات الموسيقية ليطلقها في تحليله الادبي لهذه الرواية . (المترجم)

سريره الذي يجري .

« وهاهي ذي سيسيل تمضي في هـذه الليـلة بين الضجيج والمهمة والجلبة ، تدفع امامها هذا الحمل الثمين الذي لم تكن لتتخلى عنه لأي كان ... »(١) .

ان ميزة الرواية الدورية هي انها مزجت بفرح اللحظة الراهنة وفرح الفرد ، كل الافراح المشابهة التي تتجدد الى ما لانهاية . ومن خلال الكائن الفريد ، من خلال سيسيل ولوران باسكيه تستحضر هذا العالم الذي يمثل الوجود الذي لا تني الاسر والجماهير تبدؤه من جديد ، هذه الحقيقة الانسانية وهذه التربة الانسانية نراها مستمرة منذ هزيود من الناحية البيولوجية ، ومختلفة سيكولوجياً في كل عصر ، في جهد واحد ، وغم متشابه ، رغم ذلك .



نظّم جول رومان في اسطورته الطويلة « الناس ذوو النية الطيبة » ، « كل القوى المخيفة التي تهيمن على مدينة البشر » . فهو يريد ان يستحضر ضجيج الحياة المشتركة ودوي العصر والجلبة والاعياد وحركة الحياة اليومية البطيئة اكثر من استحضار دورة مغامرات او تاريخ مجموعة بشريه مختلطة بالزمان .

وبمقدار مـا نجد من تداخل المصائر المتوازية ، المتجاورة والبعيدة معاً ، المتضاعفة والخفية ، فاننا نجد الاجواء ، ولون يوم او حي، والرنين وحالات النفس التي ينقلها الديكور الاجتماعي والخلقي لبلدة او لشارع ، ان المغامرات الفردية التافهة في اغلب الاحيان ، القريبة احياناً تنصهر في ضياء عام ، هو ضياء باريس ذو التلوينات الذي يضيف الى اللوحة المصورّة ، نوعاً من العمق ، شأن بعض اضاءات رمبرانت او مريللو : « انه يوم من ايام الشتاء عذب وصامت ، سيحل الظلام بعد أقل من ساعة . ان السحب المستوية وجو الشارع تتتابع الواحدة منها في الآخر باندماج ونفاذ. والضوء الرمادي الاصفر الحميمي نفسه ، والرمادي الوردي ، منتشر في كل مكان . اما الضوء البعيد بعض البعد فيضعفه

(١) جورج دوهاميل : سيسيل بيننا . ص ٥ . مركور دو فرانس .

ضباب لا تُرى له أية كثافة بل من هذه الاهداب فقط ، ومن هذه اللدونة التي يضيفها (...) انه لهدوء صَرِد حتى الرعشة ، وان الانسان ليصبح كائناً ضعيفاً عاجزاً (...) .

ان ضجة خفيفة لآلة خياطة تجتاح الشارع كالعصفور ، ثم تختفي[1]» .

ليس في هذه الرواية شخصيات اساسية ، رغم ما يبديه المؤلف من تعاطف نحو ضميرين شاهدين ، هما طالبا دار المعلمين (جاليز وجيرفانيون) فمن ٦ تشرين الاول عام ١٩٠٨ الى ٧ تشرين الاول عام ١٩٣٣ تنساب ، هنا وهناك ، شخصية ست مئة انسان يصبح حوالي اربعين منهم مألوفين ، وهناك حوالي مئة شخصية لا نكوّن معهم الا معرفة يسيرة . اما الباقون الذين عرفناهم من بعيد: فيشبهون الى حد ما الصلات التي قد يكوّنها انسان ما في تلك الفترة نفسها . انها لا شك صلات متنوعة ، من عالم التجارة الى عالم التشرد مروراً بالمثقفين وطبقة البورجوازيين ورجال الدين وسكان الاحياء الشعبية ـ ومع ذلك فالعمال قلة في الرواية . ويظل الهدف بلزاكياً ، الا ان الدافع لم يعد التقييم الماهر ، والكشف الفظ عن آلية المجتمعات . ان صميم الاسطورة يكاد يكون «روحياً» فهو مصنوع من حساسية خاصة بالحياة الاجتماعية ، وبموسيقا هذه الحياة، كصخب عيد غريب يسمع من بعيد ، تمزقه في بعض الاحيان صرخة «كصرخة قاطرة السفر هذه ، البالغة التأثير ، البالغة العذوبة ، مع هذا النهر العذب جداً حتى لأشعر فجأة بأني لم اعد بحاجة الى شيء ، لم اعد بحاجة الى شيء ...[2] » . انها حمية ثابتة في القسم الاول كله من الكتاب وخلال الاجزاء السبعة والعشرين ، ولأياً ما نجد هذه الحمية في القسم الثاني حيث يكف المؤلف عن تذكر سني شبابه بل يذكر فترة ماضية ، لم يعد يشعر فيها بتلك الحساسية المباشرة الكثيفة امام العصر وامام الكائنات .

---

(١) جول رومان : ايروس باريس ص ١٤٦ – ١٤٧ . فلاريون .
(٢) جول رومان : ايروس باريس ص ١٤٩ ، فلاريون .

ومع ذلك فها هي ذي الرواية ذات الاصوات المتعددة تفلت أخيراً بظهور رواية « النـــاس ذوو النية الطيبة » من رواية « التعلّم » التي تقوم حيلتها ، المكشوفة جداً ، على اكتشاف العالم من خلال عيني شاب يتعلم الحيـاة . فمنذ رواية « ويلهلم ميستر» لغوته ، وهي رواية انتقالية بين رواية الشطّار والرواية الاجمالية ، استُعملت هذه الوسيلة استعمالاً واسعاً . ان روايتي جان كريستوف والجبل السحري تستخدمانها بلطف ، وليست هذه الوسيلة بمفتقدة عنـــد بلزاك ـ شخصية رستينياك في رواية الاب غوريو ، والشبان في رواية الاوهام الضائعة ـ وهي تقدم كذلك لحمة رواية (المجتثون) لبارّس . حتى هاردي لم يتجنبهـــا في رواية جود الغـامض . ومع أن رواية الحرب والسلم تنطوي على رؤية اوسع ، فانها تظل رواية تعلّم الامير أندره وبيير بزوكوف . ورواية (امرة تيبو) مبنية على المبدأ نفسه بشكل ملموس ، كما ان العـــالم الباريسي عنـد دوهاميل يتكشّف خلال تكوّن لوران باسكيه . كانت الرواية الطبيعيـة او الرمزية الكبرى مثلها مثل (جيل بلا) تشعر أنهـــا ما تزال مرغمة على الالتجاء الى هذه « النفعية » : اي « الشاهد » الذي يقوم بدور الوسيط بين الحوادث العرضية ، ويعبر بقدر متفاوت عن ضمير الراوي ، ويقدم للقارىء متعة الاتحـــاد معه . والفرق الوحيد بين جيل بلا من جهة ، وبين ويلهـلم ميستر او هانس كاستورب لتوماس مان من جهة اخرى يقوم على هذه النقطة وهي ان هـذا الشاهد لم يعد شخصاً لا لون له بل اصبح ضميراً متطوراً رهن التكوّن ، وهذا الضمير هو الذي يحذفه جول رومان ، مستعيضاً عنه بنوع من النفحة الشعرية الجمـاعية ، هي في الواقع شخصية جداً : عاطفة الحيـاة المتعددة ، والحساسية بالاجواء والجماعات والجماهير . وإمـا أعيد « البطل » الى مستودع اللوازم فان الحقيقة الاجتماعية تبدو بفوضاها وتعقّدها .

الا ان مـــا كانت رواية الشطار تعرضه على شكل حوادث عرضية ، من خلال مغامرات متتالية ، كحبات سبحة ، يضعه جول رومان ويمزجـه ،

مقاطعاً حكاية المجلّد (كينيت) بمغامرة الكلب ماكيو ، ومازجاً اياها بفصل مخصص للوي باستيد الـ ير وهو يدفع الدائرة الحديدية في شوارع مونمارتر .

بهذه الوسائل ـ التوافق في الحدوث ، وعرض الاحداث على شكل شرائح ـ شدّت الرواية عن كثب على الحقيقة المُعاشة (وفي الواقع ايضاً فاننا لا نسمع بأخبار فلان من الناس الا بعد انقطاع يدوم ثلاث سنوات او اربع ، او بعد ثلاثة أجزاء او اربعة) . واذ رفضت السهولة في اخضاع الصورة لعقدة مصنوعة سلفاً ، فقد استطاعت ان تستعيد « عنصراً كاملاً من التشتت المؤثر ، والتلاشي الذي تحفل به الحياة ، وترفضه الكتب ابداً تقريباً ، لانها منهمكة باسم قواعد قديمة ، بأن تبدأ اللعب وتنهيه بالعناصر نفسها[1] » . ان العالم الروائي هو عالم مغلق في اغلب الاحيان ، حيث يُدخل خمسة اشخاص او ستة في لعبة تتوقف حين يستنفدون فيما بينهم كل الاتصالات الممكنة ـ وهذا هو مبدأ المسرحية الفرنسية الكلاسيكية . اما جول رومان فقد اعطى انطباعاً عن حياة مفتوحة حين اختار اشخاصاً عديدين لا يعرف بعضهم بعضاً ولا يلتقون ، ويعيشون في وقت واحد ، وتصلنا انباؤهم بالتناوب .

ويقتضي الانصاف ان نقول ان هذه الطريقة كانت جديدة ، وان دلال المؤلف لم يكن في غير موضعه حين ذكرنا بسبقه لثلاثية دوس باسوس الكبيرة حيث كان على هذه الطريقة ان تخصص لتصوير الحياة الجماعية .



توجهت الرواية ذات الاصوات المتعددة نحو قطب خاص هو باريس . فرغم الرحلات في الريف كان عالم بلزاك يخضع لجاذبية باريسية ، وان رواية تُعنى بالعادات الريفية كرواية اوجيني غرانده بحاجة الى ابن عم آتٍ من باريس . ويبدأ ابطال رواية البؤساء حياتهم في الريف ، الا ان باريس ـ الوحش تجذبهم على نحو خفي وقطعي اليها ، بثوراتها على السطح وغيطانها حتى مجاريها في

(١) جول رومان : السادس من تشرين الاول . ص ١٩ .

الاعماق ... ويستسلم زولا كذلك الى هذه الجاذبية نفسها . ورواية « الناس ذوو النية الطيبة» كرواية نوتردام دو باري تبدأ وتنتهي بباريس في خط مستقيم. ورواية اسرة (تيبو) و (سالافان) و (آل باسكيه) لا يهمها ان تخفي، ككل الادب الفرنسي ، انها أثر من بورجوازيي باريس ... هناك لا شك دورات روائية ريفية كرواية الجسور العالية لجاك دو لاكروتيل أو (آل دميشيل) لتيد مونيه . ولكن هذه الروايات ، من غير تلاعب بالالفاظ ، لا تتوصل الى ان تصبح آثاراً « رئيسية » . ان اسرة بودنبروك كانت من همبورغ ، واسرة مالافوغليا من صقلية .

لقد استقرت الرواية الشمولية اذن في اوروبا واميركا في مطلع القرن العشرين . وذلك فوق الرواية ما بعد الواقعية بمعناها الحرفي ، الرواية السيكولوجية او رواية العادات . وهذه الرواية تريد ، من خلال مغامرة فرد او اسرة او فئة ، ان تمسك بفترة تاريخية في مجتمع ما. كما تريد ايضاً ، كالرواية التاريخية او الرواية القروية ان تعطي اللون الدقيق لعصر ما او لبيئة ما .

فقد اشاد جون غالثورثي من تاريخ اسرة بورجوازية ملحمة [1] الفورسيت (١٩٠٦ - ١٩٢٨) كبناء ذي مداميك متينة وطوابق عديدة ، ضخم ، مُثقل ، دقيق ، مغطى بالتيجان الرخامية ، فمنذ المجلد الاول (المالك) تُقدم اعمدة هذا المجتمع في احد اجتماعات الاسرة الذي يحضره حتى عشرة اسلاف. وهذه الدورة الروائية اذ تتوسع في تصوير دقيق ، لا تنقصه الاهداف الاجتماعية ، تعتمد على آلية هي دقة دراسة الانساب ، حيث يعطي كل فرع من هذه الانساب عقدة او كتلة من الذكريات . وعلى مداميك المذكرات الاسرية ، نتابع مصير الازواج الشباب من خلال الحوادث المعاصرة ؛ ظهر المجلد الاول عام ١٩٠٦ اما المجلد الثالث فيرينا (الفورسيت) بعد الحرب العالمية الاولى . وهذا الكتاب

(١) Saga ، وقد رأينا ترجمتها بكلمة ملحمة ، وهي تعني رواية تسرد حياة عدة أجيال من اسرة واحدة . (المترجم)

الذي أعدّ بصبر ، انتهى الى ان يشكل عالماً لا تعوزه الكثافة ، رسم بالاعتماد على وسائل « العمق » القريبة من سرد بروست . وبعد ان ننتهي من قراءة (ملحمة الفورسيت) فاننا نعرف معرفة كافية الشخصيات وتاريخ الاسرة باعتباره « شيئاً قائماً بذاته » وحقيقة تاريخية بحيث تتخذ الاجزاء التي خصصت « للذيل » طابع ملاحظات علمية وتاريخية : « ظلت حرب القرم وزواج سبتموس سمول من الآنسة جولي فورسيت ، وهما حادثتان ملأتا وحدهما قسماً من عام ١٨٥٠ ، مرتبطتين بذكرى نزهة فوق الماء أعدت على شرف الميجور سمول، الاخ الاصغر لسبتموس وكانت قد جرحت ساقه . وكان فن العمارة هو الذي قرّب سبتموس من اسرة الفورسيت ؛ فهذا الشريك الشاب في محل دروبردج ، سمول وكيمان ، كان قد تخصص في الاسلوب القوطي المألوف الذي راح يغزو الجزر البريطانية في هذه الفترة . الا ان روجيه فورسيت ، مدير اعمال المفروشات...[1] » . اننا لنرى الى اي عالم فكري وخيالي تنتمي هذه اللوحة ذات التفاصيل المتعددة : انها تنتسب الى عالم تاريخ الاسرة ، والى عالم الدقة من نوع «كان ذلك في العام الذي...» هذا التعبير الذي يكرره، في اغلب الاحيان ، رجال مسنون ، ذوو ذاكرة لا ينضب معينهـا ، يحتفظون في اذهـانهم بأدق التفاصيل التي تتعلق بالاقرباء والاصدقاء والعلاقات حتى اعمق اغوار تاريخ حياتهم ، وحتى تاريخ احفادهم .

الا ان الرواية الشمولية ذات الطبيعة الخيالية الصرف ، اذ تفلت من هذا التنطع الدقيق ، المختلط بالمرامي الاجتماعية ، تجذب الانتباه بحكاية مؤثرة وطريفة حول اسرة ، بحوادثها المتنوعة والمفجعة ، وتعطي مع ذلك احساساً بالتصوير السيكولوجي . ان رواية (جالنا) للكاتبة الكندية مازو دو لاروش تشكل نوعاً من التاريخ المرطّب الذي لا نهاية له ، حيث استطاعت اسرة (ويتواك) من خلال مغامرات نصف قرن من «الرواد» و «المالكين» ان تنعش قلب أسر

(١) ملحق الفورسيت ص ٥١ . كلمان - ليفي .

البورجوازية الصغيرة في العـــالم كله ، ممن كانت لهم جرأة اقـل من جرأة تلك الاسرة وحوادث كحوادثهـا . ان تاريخ اسرة (ويتواك) المبنية على مزيج من الانقياد والجرأة ، الخيالية الحذرة ، مع تلك الجدة الثابتة في مكانهـــا ، وغزو (الاونتاريو) وكل ما في المنزل القديم من عذوبة ، وصراع المصـالح الاسرية ، والحوادث السيئة التي يتعرض لهـا الاطفال الصغار ، ومغامرات الاعمـام الذين يحيون حيـــاة غير مستقيمة ، هذه الرواية اصبحت بين عامي ١٩٣٥ و ١٩٦٢ الغذاء الملحمي والتافه لعـالم صغير من هاويات الرواية النظيفة والجريئة ... ان الشمولية الكبرى قد تحولت الى رواية متسلسلة عن الاسر ...



بيد ان الرواية الشمولية تتخذ في اغلب الاحيـان دلالة الحوادث اليومية . فتتضمن في وقت واحد ، هذا الهدف الذي يرمي الى تصوير طريف ، ظلّ في فرنسا فولكلورياً (رواية قروية ترسم بيئة اجتماعية مجمّدة) والهدف الى دراسة مشكلة تاريخية واجتماعية في عالم متحرك . ان رواية (مرتان الاحمر) لمرتان اندرسون نكسو تبرز حيـــاة المدن الصغيرة الدمركية ، ولكنها تجلو ايضاً صراعاتهم الاجتماعية . وتجابه رواية (الارض الموعودة) لهنريك بونتو بيدان حياة المدن بحيـــاة الريف في الدنمرك . وتصف رواية (البابا الاخضر) لميغل استورياس، حياة مزروعات قصب السكر في غواتيمالا من خلال صراع الطبقات. شأن رواية (الحلزون) لغبرييل كساسيا التي تظهر كل الباراغواي الفتان وذلك من انظار خلاسي مجـاز من الجامعة وصهر احد الوزراء ... وفي رواية (ابك يا بلدي الحبيب) يصف آلان باتون عدم الاستقرار الاجتماعي في جنوب افريقيا كما يصف التمييز العنصري والفزع والجرائم ...

ان الرواية الشمولية ذات الاهـداف الاجتماعية اذ وجـدت في مطلع القرن العشرين التصوير الطبيعي ، كوّنت في آن واحـد رواية اغتراب وتعبـيراً عن الواقعية الاشتراكية . وذلك لهدف مزدوج وثائقي وصراع تاريخي . الا ان

هذه الرواية لم تجد موضوعها في البلدان المتطورة في اوروبا الغربية : فالمشاكل الاجتماعية بدلاً من ان تشكل فاجعة وفضيحة فان منظمات نموذجية تتعهدها ، كما انطفأ فيها الفولكلور المحلي ، وأعيد السكان المعزولون وانماط الحياة المتفاوتة فيما بينها الى النظام .

غير ان مجتمعات هندية مـا تزال تعيش في جبـال البيرو على ارتفاع ثلاثة آلاف متر ، حياة بدائية في أراض تستثمر جماعياً ، هذه الاراضي يمكن ان يطمع فيها كبار المالكين البيض او الخلاسيين ، ولا يجدون مشقة في ان يدعوا ملكيتها ، مع قليل من الدعم السياسي ، في ظل نظام الملكية الفردية . ان هذا ليشكل مأساة بالنسبة الى خمس مئة هندي. اما بالنسبة الى البيرو فانها مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي والاقتصادي . وهذا مثلاً موضوع رواية (ما اوسع العالم) لسيرو أليجريا .



ان النفحة الملحمية الجديدة ، العفوية حيناً والمركزة حيناً آخر ، للثورة والبناء السوفياتي ، تعبّر عن ذاتها في نوع ادبي هو الرواية الشمولية ، وتضيف اليها تشويقاً مأسوياً متجدداً .

فهي قبل كل شيء ملحمة الكفاح ، وهذه الملحمة بشرية على طريقة زولا ، وغنائية ايضاً كما في رواية (شلال النار) لسيرافيموفيتش ، او في اقاصيص ايفانوف ، وورومنطيقية في نهجها شأن رواية (تشابايف) ١٩٢٣ لفورمانوف ، ومؤثرة ومهتزة ايضاً في رواية (الاخفاق) ١٩٢٣ لفادييف . ورواية (الاسمنت) ١٩٢٥ لفلادكوف هي الحكاية المؤثرة الصرف لزوجين خلال الحرب اولاً ثم خلال اعادة التعمير من بعد .

ثم وجّه كتّاب المجتمع البروليتاري الرواية الشمولية السوفيتية نحو موضوع محدد ، يطرح كما تطرح مشكلة ما . فرواية سرغوي سيمينوف الكبيرة (نتاليا توبوفا) التي ظهرت عام ١٩٢٧ تدرس دراسة منهجية وبطريقة تجريبية ، كما كان

يمكن ان يقول زولا ، سلسلة من المسائل الخطيرة : أي مكانٍ وأي معنى تتخذه ردود الفعل العاطفية لدى «المرأة الجديدة» الفعالة المكافحة المحمّلة بالمسؤوليات في العمل : « ومع ان تريوفا كانت الآن على قناعة بأن « الحب » عاطفة لا ينبغي ان نسخر او نهزأ بها ، الا انهـا لم تكن تجرؤ على ان تقول ذلك للآخرين ، وكانت تشعر ابداً وهي بينهم ، بأنها تحمل في نفسها شيئاً نقياً على نحو لا يضاهيه شيء ، وكانت ترتجف في كل لحظة خشية ان يتسخ هذا النقاء . وكانت تجيب عن كل الاسئلة المتهكمة ، بأنها لم تكن عرضة لمشاعر بورجوازية بل انها كانت، بكل يسر، مستغرقة في العمل : « ذلك بأن المنظم الجديد عرف كيف يقودهم جميعاً في دفقته » .

ان الالهام الواقعي والاجتماعي للرواية السوفيتية يجهد في ألا يغفل مشكلات الفرد في الحياة الجماعية ، بل ان هذا الالهام بحاجة في اغلب الاحيان الى هذه المشكلات ، باعتبارها ذريعة مفجعة ، وعقدة قصصية تجذب الانتباه الى تصوير المجموعة الاشتراكية . وتلك في مجملهـا الوسيلة التي اتبعتها الرواية القروية أو الاقليمية في فرنسا .

الا ان الصورة المتحركة هي التي تهمنا هنا، التحرك المنظم للكائنات البشرية: الكولخوزات في رواية (محبو الارض) ١٩٣٢ - ١٩٣٤ لميخائيل شولوخوف ، وبانو الخزان في رواية (الطاقة) ١٩٣٣ لفلادكوف ، والخطة الخمسية في رواية (الزمان المتقدم) ١٩٣٤ لفلنتان كاتاييف . « اننا نرفض أن نعجب بهذا الفن الرأسمالي الذي يلتذ برسم عالم معزول للمشاعر والمصائر الفردية ، اننا بحاجة الى لوحات واسعة مخصصة للحركات الاجتماعية حيث الانسان جزء من مجموعة ولا فائدة له الا في توضيح المبدأ الديالكتيكي للتقدم الاقتصادي[1] » .

والرواية الشمولية السوفيتية التي توجههـا رؤية منهجية للتاريخ متجانسة كل التجانس . فالروائي الذي يعرف ويحدد اهدافه مسبقاً لا يجعله هذا الا اكثر

---

١) ذكر ذلك مارك سلونيم وجورج ريابي في كتابهما : الادب السوفياتي ص ٢٥ . غاليمار .

حرية في ان يخصص نفسه ليوازن مــا بين العنصرين الفنيين ، العنصر المأسوي والعنصر التصويري ، مانحاً هذا الاخير في معظم الاحيــان النصيب الادنى . ان رواية (الدون الهادىء) لميخـائيل شولوخوف هي الملحمة الاسَرية والتاريخية للسكان القوزاق على نهر الدون ، نصف رعيان ونصف جنود ، بين عامي ١٩١٢ و ١٩٢٢ . وفيها يروي ، بنبرة تاريخية تذكرنا على نحو جلي بتولستوي ، حكاية السهب وحيـاته اليومية وخصومات القرية والاختلافات الاسرية ، والفصول والايام ، والمبـاهج ، واخطاء الحب وعنفه . ونحن نشعر ، في بساطة السرد ، بالوطء اليومي للحيـاة الجماعية ، وبالحياة كما يشعر بها الانسان مباشرة ، فيراهـا بعينيه ، ويسمعها باذنيه ، على نحو ما نشاهد في هذا المقطع من وصف انطلاق الى أحد الاعراس :

« كانت اربع عربات مسرجة ، كل منها بفرسين ، معدة للموكب الذي كان عليه ان يمضي ليحضر الخطيبة ، وكان أناس يرتدون الثياب الجديدة يتزاحمون حول العربات في ساحة منزل اسرة مليكوف .

« وكان مساعد العريس ، بيترو ، يرتدي صداراً اسود ، وبنطالاً ازرق ذا شرائط ، ويضع منديلين ابيضين معقودين على ذراعه اليسرى ، وتتخايل تحت شاربيه الاحمرين ابتسامة جامدة . ولم يكن يترك الخطيب .

« — لا تخف يا غريشكا ! ارفع رأسك كالديك . لماذا تجعل رأسك يتخذ هذه الهيئة ؟

« — وحول العربات فوضى وصياح .

« — أين راح مساعد العريس ؟ لقد أزف وقت الانطلاق .

« — أيها العرّاب !

« — ماذا ؟

« — أيها العرّاب ستركب العربة الثانية . هل تسمع ؟

« (...) وبعد ان تبادل بضع كلمات بصوت خافت مع ابيه الذي وصل

لتوّه امرهم بترو قائلاً :

« ــ اجلسوا في مقاعدكم! خمسة اشخاص في عربتي بما فيهم الخطيب . ستقود انت العربة يا أنيكاي .

« وجلسوا في مقاعدهم ، فرفع الرتاج ايلينيتشنا الذي كان قرمزي اللون وقوراً . وانطلقت العربات الاخرى في الشارع تحاول كل منها ان تسبق الاخرى[1] » .

ليس في هذا النص كلمة واحدة من « الانشاء » باستثناء اربع اشارات لا قيمة لها للون ، وصيغتين (قرمزي اللون ، وقور) . ان كل ما فيه سهل المنال دون تلميحات فنية . ولأياً ما نجد بعض الاحيان اشارات اكثر رهافة : « كانت الاشياء ، حولهم ، واضحة وحقيقية على نحو مفرط ، كما تبدو بعد ليلة بيضاء[2] » . ان شولوخوف لا يجهل اذن الانطباعية ولكنه يحترس منها ، ويقتصد فيها ، مؤثراً الاثارة المباشرة اليسيرة في خط مستقيم . ان فنه يقوم على هذه النقطة وهي ان الاسلوب « الادبي » والاسلوب « الشعبي » يبدوان مختلطين لديه . وبهذا المعنى يلتقي هدف الكاتب الشيوعي بميزة روسية صرف : فباستثناء ما ظهر لدى كتاب النثر في القرن التاسع عشر من تكلف نتيجة تأثرهم بالادب الفرنسي ، لم يتفوق الاسلوب الادبي قط في روسيا على التعبير المباشر والشعبي.

ولهذا السبب فان الحياة المألوفة وبهجة الحياة اليومية تعبران عن نفسها بيسر، ومن غير ادعاء ، في الروايات الشمولية كرواية الدون الهادىء . وخلف هذه البهجة وألعاب المصائر الفردية المختلطة ، تستشف ببطء المأساة التاريخية الجماعية : الحرب العالمية الاولى أول الامر ، ثم ثورة ١٩١٧ ، والدور التاريخي المحدد لجمهورية الدون ، التي حرضت على اقامتها دسائس المعادين للثورة ، واخيراً بناء نظام جديد .

(١) ميخائيل شولوخوف : الدون الهادىء الجزء الاول ص ١٤١ - ١٤٢ . جوليار .
(٢) ميخائيل شولوخوف : الدون الهادىء الجزء الثاني ص ١٤٣ . جوليار .

كل هذا يُعاش من خلال بعض شخصيات ـ شهود ، بينهم بطل الدورة الروائية ، غريغوري مليكوف ، الذي يمثّل الضمير الذي تجرى عليه التجارب، والفرد الذي تنعكس لديه مشكلات العصر : « كان محطّماً من جراء كل التعب الذي تراكم عليه في الحرب . وكان يشتهي ان يبتعد عن هذا العالم الذي يغلي حقداً ، العدائي ، المستعصي على الفهم . كان كل شيء مشوشاً ، متناقضاً خلفه . كيف السبيل الى ايجاد الطريق الصحيح ؟ كانت الارض المتوحلة تحت حزم الحطب ، تختفي تحت خطواته ، والدرب يتشعب ، فأي اتجاه ينبغي ان يسلك ؟ كان البولشفيون يجذبونه ، وكان يسير معهم ، ويجرّ الآخرين وراءه ، ثم كان الشك يجتاحه ، ويعود قلبه فيبرد[1]... » .

ان الشمولية هنا مصنوعة ، كما في رواية الحرب والسلم ، من اختلاط الكائنات ، وخلف هذا الاختلاط نشعر بسيرة التاريخ ، حيث تُمارس الشفقة ، رغم ذلك ، امام كل فرد . انه استحضار عريض لتيار الحياة : « الحياة ، اذ تفيض ، تتوزع على اذرعة عديدة ، من الصعب ان نتنبأ من سيتبع مسيرة الخائن والمخادع . وهناك حيث الحياة منخفضة اليوم ، منخفضة حتى لنكشف قاعها الوسخ ، فانها ستجري غداً غزيرة غنية[2] » .

ان الرواية الشمولية والرواية ذات الاحداث المتعددة اللتين ما فتئتا تغتنيان بمضامين جديدة والمشادتين على المذهب الواقعي رغم انهما مستوحتان من هدف ملحمي ، شعرياً كان او اجتماعياً ، قد انجزتا رسالة الرواية كما حدّدها وشكّلها القرن التاسع عشر . وانهما لرسالة لا تنفد ، شأنها في هذا شأن آلام البشر وافراحهم . والى هذا فسيظهر في القرن العشرين ، شكل آخر من اشكال الفن الروائي ، دون ان يتغلب على غيره ، مع ذلك .

---

(١) ميخائيل شولوخوف : الدون الهادىء الجزء الرابع ص ١١٣ . جوليار .
(٢) ميخائيل شولوخوف : الدون الهادىء الجزء الثاني ص ١٨٠ .

القسم الثاني

قوى المعارضة

الفصل السادس

قوى المعارضة

تطور الرواية التقليدية ، ومواضعاتها الروائية :

- ظهور الرواية المخالفة للسنّة الروائية : الرواية ضد الحكاية .
- أشكال جديدة من التحليل .
- استقالة الروائي الخالق .
- اكتشاف كثافة الواقع .
- فن نسبي .
- تعايش شكلي الرواية .

كان الفن الروائي ، حتى الربع الاول من القرن العشرين ، قد تطور تطوراً متلاحماً ومستمراً ؛ فاغتنى تدريجياً ، وقام باكتشافاته ، الا أنه كان يتبع دائماً خط النمو نفسه .

ولا شك في ان مهارة كبار الروائيين التقليديين لعام ١٩٢٥ ، مهارة دوهاميل على سبيل المثال ، بعيدة كل البعد عن تلجلج الرواية في العصر

الباروكي ... بيد اننـا لا نتعرف في شخص بلغ الاربعين من عمره ، الطفل او الصبي الذي كان فيما مضى . ومـع ذلك فرغم تغيّر لون الشعر ، وحتى الطبـع نفسه ، ورغم ان قابلياته تنمو ، وتتولد لديه اذواق جديدة ، وتفرض المعارف الجديدة نفسهـــا عليه ، فان هـذا الكـائن نفسه ، هو الذي ينمو ، بشخصيته ومسلمات شخصيته ...

واذا تتبعنا بسرعة ، تاريخ النوع الروائي ، منذ فترة الرواية المتحذلقة فاننا نشعر بهذا الانطباع نفسه . فأنا أرى أول الامر ، في القرن السابع عشر ، ولداً من اسرة رفيعة ، متوزعاً بين الخدمة والصـــالون : دنيوي وعامي ، كالرواية الباروكية أو المضحكة ، ثم تعلـّم بصفته وصيفاً لدى احـــدى الاميرات (دوكليف) كيف يدرس الناس ويعاملهم بأدب . وبعد ذلك قاده احد الخدم ، روسو ، الى غوايات القلب . وبعد ان بلغ العشرين عمل ـ وتعلـّم علماً ضخماً ـ بصفته متمرناً لدى سمسار الصيـارفة (بلزاك) و « عبداً » لدى كاتب روايات متسلسلة (اوجين سو) ومساعد لدى طبيب المستوصف (زولا) ؛ تلك كانت فترة التعلم . وقد اتاحت للرواية ان تتلقى « صبغتها البورجوازية ». ولعب هذا لعبة الشخصية الاجتماعية المغلوطة لدى بورجه، ولعب بالسياسة مع زولا وبارّس، وبعد ان باشر « مهنته » حاز عنـدئذٍ على « مركزه » : اي الادارة الادبية للملاحظات السيكولوجية والاجتماعية. وحين بلغ سن النضوج، بعد عام ١٩٤٧، وهو ما يزال يقود بحزم مكتب نائب امانة سر الدولة التي عهد اليه بها ، شعر أنه طعن في السن ، فتظاهر باطنياً بأسلوب صبياني و « شاب » بدل الاسلوب المتكلف الذي كان قد تبناه ليحقق نجاحه .

الى جانب هذه الشخصية ذات الحياة الساطعة ، والتي لم تنته قط مع ذلك ، لا بد لنـا ، لـكي نشرح بعض المظاهر الخلاّقة في القرن العشرين ، من ان نتخيل شخصية اخرى... هي شخصية ابن عم له او ابن اخت احدث منه سناً[1]،

«١» أجد فيه ابناً طبيعياً ، وربما كان غير شرعي ، للشعر ، الاخ البكر للرواية .

تابع نمو قريبه ، واعجب بالتطور المنتظم لهذه الحيـاة ، الا انه ليس على وفاق معه في مبدئه ، وفي نقطة انطلاقه .

إنها اذن رواية « أخرى » ، مع كافكا ، وبروست ، وموزيل ، وجويس ، ستضع تعريف الرواية وهدفها اللذين وطّدتها «الرواية البكر» موضع البحث ، كما ان طبيعتها ومطامحها مختلفة .



كانت رواية عام ١٩٠٠ وصولاً الى بعض مغامرات الانسانية التي بدأت حوالي عام ١٤٩٢ . وكان الناس يبحثون فيها في آن واحد عن فكرة عامة عن الطبيعة البشرية ، وعن دراسة لتقلباتها في مختلف الاجواء الطبيعية أو الاجتماعية. وهذه الدراسات «التحليلية» و «التصويرية» تخضع لما هو محتمل الوقوع ، لرؤية عامة ، لرؤية الانسان النبيل: « وليس من الاهمية في شيء ان تكون الشخصيات او الاحداث في الرواية التقليدية ، غريبة او عجيبة او مخالفة للعرف ، فالمؤلف والقارىء يظلان ، امامها ، ذهنين عاقلين متوسطين رزينين» .

انهـا لتجربة قابلة للانتقال فوراً من خلال الحس السليم للمؤلف والقـارىء ، وهي تجربة لا اسرار فيهـا ، يجعلهـا فن السرد جذابة ، وهكذا كانت الرواية التقليدية . فهي تسيطر على عالمٍ هو على مستوى الملاحظة العـــامة ، كما كانت تسيطر في ذلك الوقت نفسه فيزياء على مستوى حواس الانسان الخمس . وتتحـد «الحقيقة» بما يمكن ملاحظته فوراً ، ورؤيته بالعين المجرّدة ، دون أبحاث ودون آلات. وهناك حقيقة «واحدة» ، هي نفسها بالنسبة الى الجميـع ، وُتعنى الرواية بهذه الحقيقة .

وان الروائي ليعتقد ، بنيـة صادقة ، « انه يصوّر الحقيقة » اذ يحال نفسية زوجة المختار مع بويلسيف في روايته (طبيب سيدات نانس) ومشكلات « الترقي الاجتماعي» لدى بورجه (رواية المـُريد) او حياة صانع مع شارل لوي فيليب في روايته (الأب الحـَجَل) ، كل ما في الامر ان « رؤيته » ليست رؤية انسان

يعيش وحسب . فهي تظل رؤية « هاوي مشكلات وملاحظ » ، ومُعلّم . وان كل ما يسرده مغلوط : فليست تلك هي الحقيقة ، بل دراسة للحقيقة ، فيها شيء من الادعاء ، حسنة العرض مع ذلك كله .

ذلك بأن الحقيقة المعاشة لا تقدم الا لحظات « ذات دلالة » ، بل هي تقدم عدداً قليلاً منها ، وقد يحدث ألا نتعرفها الا بعد مضيّها . فهي مؤلفة من سلسلة من الاحداث المخالفة للعُرف اكثر من سلسلة من الحوادث التي يتصل بعضها ببعض لتشكل فاجعة سيكولوجية او اجتماعية يقودها المؤلف ويفسّرها . ويثير ألدوس هكسلي مثلاً حالة العاشق الذي ينتظر في احدى الصالات المرأة التي يحبها ، وتستولي عليه فجأة شهوة دنيئة تعتصر معدته . ولا شك في ان هذا مضحك وشنيع وخال من الذوق ، الا انه يمتاز بأنه يطرح المشكلة طرحاً واضحاً . ويستطيع هكسلي ، بشكل ايسر ، ان يكشف عن « نقص الصدق العميق في الادب الخيالي (...) ان علبة دخان فارغة تستطيع ان تسبب عذاباً اشد من غياب الحبيب ، في الحياة ، اما في الكتب فلا نجد ذلك البتة[1] » .



ستعارض الروايةَ التقليديةَ « المخرجةَ » بشكل مصطنع ، على يد روائي عالم بكل شيء ، متأدب ، مستعد لأن يتباهى امام قارئه ، كما ستعارض هذا السردَ الفخمَ ، دون ان تتفوق عليه مع ذلك ، روايةٌ « اخرى » ذات وجهة نظر مختلفة : « الرواية التي ليست درساً كاملاً بل لغز » . الرواية التي لم يكن احد يتوقعها والتي لا تشكل تتابعاً طبيعياً للكتاب الجيّد ، الغني بالملاحظة الحادة والطمأنينة . لقد حدث انقطاع في تاريخ الرواية ، ولكن الناس جميعاً ، لحسن الحظ ، متواطئون على ان يظل هذا الانقطاع غير مرئي : ولسوف نتوقف عن هذا الانقطاع ، لكي تكون دراستنا واضحة .

ان رواية لفلوبير او لزولا كانت « مروية » . اما (الوضع البشري) فهي

(١) ألدوس هكسلي : هدوء الاعماق الجزء الثاني ص ٩٠ . بلون .

رواية « معاشة » : فنحن لا نعرف شيئاً غير الذي يراه ويشعر به ويفكر فيه ابطال مالرو ، وان المؤلف لا يعمد الى الكلام لكي يعلق عليهم . ان كتاباً لبول بورجه كان يشكل عقدة ذات معنى ، لها وحدتها ؛ اما في رواية (مزيفو النقود) لجيد ، فنحن لا نعلم الى اين يقودنا جريان الاحداث ، ويؤكد المؤلف انه هو ايضاً لم يكن يعرف ذلك حين كان يكتب ... ان الاحداث تتابع وفق ترتيب عرضٍ واضحٍ في رواية (بل أمي) لموباسان، اما في رواية (اوليس) لجيمس جويس او في رواية (عجائب الدنيا) لنتالي ساروت فهي تنبثق في الفوضى ، والاختلاط والتعقيد التي تكوّن ضمير البطل .

تطلبت الرواية في القرن العشرين اذن التعبير عن ضمير لن يكون « مروياً » ولا يخضع لتجارب السرد القاسية . ذلك بأن « كل شيء في « السرد » مفسّر مُسبقاً » : فهو يفترض « راوياً » يعرف خاتمة الحكاية ، وله رأيه فيها ، ويرويها بدلالة ما يعرف . فبلزاك مثلاً يدرس وساوس رستينياك وهو يعرف - ويحملنا ان نتوقع ذلك - ان رستينياك سينتهي الى ان يصبح خليعاً ... وهكذا يزيف الروائي التجربة لأنه « يعرف مسبقاً الى أين ستنتهي » . فهو يرتّب الاحداث ويشرحها بدلالة نتيجة معروفة سلفاً ، ستتمخض عنها هذه الاحداث . وانه ليدعونا الى ان نتوحّد مع شخص كرستينياك ملؤه الوساوس الاخلاقية ، الا انه يصف وساوسه « لكي يظهر ان هذه الوساوس ستختفي » . بيد ان رستينياك حين شعر بها كان يجهل انه سيفقد وساوسه : اي ان تصوير رستينياك مشوّه . اما الآن فلم يعد الناس يريدون ان تزيّف الروايةَ الرغبةُ في سرد «حكاية» وبنائها وفق اشكال المأساة : « في رواياتكم (...) لن تتدخل المصادفة ولن تلعب اي دور ؛ اما اذا تدخلت ولو قليلاً فذلك لكي تتنكر سريعاً في ثوب « المصير » او « العناية الالهية » . ان الحقيقة تنتهي معكم ، معشر الكتاب ، الى ان يُضحى بها على مذابح « القواعد » المسرحية[1] » .

(١) فردريك دورنغات : الوعد ص ٢١ . البان ميشيل .

ومما لا شك فيه ان الرواية المحكمة البناء قد استعارت من المأساة المستوفاة حيلها : حكاية مبنية على نحو مُعجب ، وشخصيات متلاحمة ، ومصنوعة بخاصة لكي تصلح لهذه العقدة ، وبكلمة موجزة « آلة » روائية اكثر مما هي استحضار للحقيقة. الحياة التي أعيد بناؤها وأعيد ترتيبها بعد عشر سنوات، وهذا ما يُدعى بالتدقيق ، في مجـــال آخر ، سيرة حيـاة « محولة الى رواية » اي مزيفة بغية الاجابة عن بعض متطلبات رتابة المخيلة والحساسية .

وها نحن نرى ما هدف الابداعات الروائية الجديدة : ان تُمسك بالحدث الانساني خارج حيلة السرد . فالحدث الانساني حب لا يكون مُفسَّراً بشكل مُسبق، يحتفظ آنذاك بكل سره ، كما تفعل ذلك الرواية البوليسية ، في الشكل الشعبي للرواية الحديثة .

وعن طريق هـذا التمييع السيكولوجي المستوحى من ابهـــام المشاعر التي يحياها الانسان واقعيـــاً ، المناقض لدقة « التحليل السيكولوجي » التقليدي للأشخاص « المحكم بناؤهم » تهرب الرواية من « المواضعة » المسرحية والروائية.

فهي لم تعد تقدم الكائن باعتباره موضوع دراسة ، عليها في نهاية المطاف ان توجد له تفسيراً مقنعاً ، بل تقدمه كأنه تشابك عناصر غير محددة يستطيع الفن ان يلعب بها لعباً واسعاً : « ان الشخصيات كما كانت تتصورهـا الرواية القديمة (وكل الجهاز القديم الذي كان يستخدم لجلائهـا) لم يعد قادراً على التوصل الى احتواء الحقيقة السيكولوجية الراهنة . فبدلاً من ان يكشفها كما كان يفعـل من قبل فانه يختطفها [١] » . ولهـذا السبب ارادت الرواية الحديثـة ان ترى في السيكولوجية سراً اكثر من مبحث . ويكف الروائي عن وضع نفسه موضع المحلل العقلاني للنفس : فهو يبحث فيها لا عن نظام مُصطنع يستطيع ان يفرضه عليهـــا ، بل عن غنى الفوضى ، والسر ، والغم ، والمؤثر « منحدراً بمزيد من العمق في تشتت العـالم الداخـلي » كما قال موريس بلانشو في تعليقه على رواية

---

(١) ناتالي ساروت : عصر الريبة ص ٧١ . غاليار .

(ذئب الوهاد) لهرمان هس. وبعد الدراسة شبه المدرسية للانسان تأتي «المحاولة اليائسة في امتلاك العالم بدءاً من الخواء[1] » . ومن هنا تكف الطريقة المفتعلة التي كانت تخضع الشخصيات للعقدة ، وبهذه الطريقة يستعيد هؤلاء استقلالهم الوحشي ، وفتنتهم الفنية : « فبدلاً من ان تجد العقدة امامها كائنات بشرية يتفاوت حظها في الخضوع لمتطلباتها ، كما هي الحال في المسرحية ، فانها تجد نفسها امام كائنات ضخمة ، مترددة ، صعب قيادُها ، لا يُرى ثلاثة ارباعها ، كأنها جبل ثلج طافٍ[2]». وهكذا فاذا ظلت الكائنات الانسانية لدى بروست موضوعات للتحليل ، فان هذا التحليل لا يمكن ان يكون حقيقة موضوعية ، بل مجرد محاولة يائسة لا نهاية لها ، ولا تنجز ابداً ، للولوج، حتى آخر الازمان، في هذه الحقيقة التي لا يمكن الدخول اليها او تجاوزها . ونعني بها الحقيقة الانسانية . ان تحليل بروست ليس لوحة تتثبت في خطوط نهائية ، بل هي « دوار » ، ويقوم فن بروست على حمل الانسان على الشعور بأنه لن ينتهي ابداً من محاولة معرفة الانسان . ان لتحليله المزعوم جاذبية هوّة : « ان معظم الاشخاص يظلون لغزيين من حيث ماهيتهم (...) واننا لنتدرج في فهم (ألبرتين) او (السيد دوشارلوس) بمقدار ما تجري القصة ؛ وعلى نقيض ذلك يخيل الينا ان شخصياتهم تزداد ادهاشاً : فالمنظار السحري يدور ، وتأتي مظاهر جديدة لتضاف الى المظاهر التي سبق ان عرفناها ، وهذه المظاهر لا يمكن التوفيق بينها، في معظم الاحيان ...[3] » . لقد تحوّلت السيكولوجية الكلاسيكية الى لغز بسبب الدوار واستحال العالم الروائي الى عالم نسبي ومتقطع .



كان نوفال ودوستويفسكي و « الادباء الطبيعيون » في بريق عبقريتهم قد

(١) موريس بلانشو : كتاب المستقبل ص ٢١١ . غاليمار .
(٢) أ. م. فورستر : أشكال الرواية ص ١١٥ . لندن .
(٣) ك. ا. ماني : تاريخ الرواية الفرنسية . ص ١٨٦ . منشورات دي سوي .

شعروا مسبقاً بهذه الرواية الجديدة . الا انهـــا لم ُتعرف في فرنسا الا خلال القرن العشرين . وهذه الرواية ترفض امتيـاز الرواية التقليدية التي يعرف فيهـا الروائي كل ما سيقوله ، وهي تتحدد ، على عكس ذلك ، بأن الراوي لا يفهم فهماً كاملًا ما يرويه ولا يسيطر عليه سيطرة تامة .

انها تبنٍّ « لوجهة نظر الانسان » وتنازلٌ عن وجهة نظر الخالق: فبدلاً من أن تنير من علُ ومن بعيد ضمير القـارىء ، وذلك بتوسيعه وازاحـة الستائر والقيام حياله بدور الساحر و « المخرج » ، فانهـا تتحد به وتتيه معه في رمادية الوجود .

وعند ذاك لا يعود القارىء قادراً على الاحساس بالمتعة نفسها التي يشعر بهـا امام الرواية التقليدية ، لأن هذه تشكل حقيقة منظمـة ، تجري في مستوى منطقي واحد ، ويشرحها الروائي وينيرها ؛ وتقوم متعة القارىء على الاستفادة من ذكاء الروائي لكي يرى على نحو اوضح مـــا لا تعرضه الحياة الا على نحو غامض. ان الرواية المخالفة للسنة الروائية تقدم ، على نقيض ذلك ، تعقّد الواقع او صورةً رمزية (اشد تعقيداً) لهذا الواقع . وان هذه الحقيقة وتحويلهـــا الى حكاية متتابعة ، تفهم بيسر ، تقليدية الى حد مـــا ، معنـاه في عرف الاتجاه الجديد للرواية تزييفها . فالقـارىء لم يعد يستطيـع اذن ان يتمتع بحكاية جيدة تقدم له ، بل هو على خلاف ذلك ، مدعو الى « ان يبحث » في « الاحجيـة » التي تقدم له عن مختلف العلاقات المتفاوتة فيا بينها من حيث الواقعية والمنطقية ؛ كما ينبغي عليه ان يبذل الجهد نفسه تماماً في الحياة نفسها . ها هوذا مدعو الى المشاركة في الاثر ، ويسمي احد النقاد الاسبانيين عصرنا بعصر القارىء : « ان امّحاء المؤلف التدريجي على هذا النحو يظهر القـارىء على انه خالق الاثر (...) لقد تحول القـارىء الى انسان فعّال له الدور الاول في عملية الابداع الادبي ، كما تحوّل عصرنا الى عصر القارىء[1] » .

(١) جوزيه ماريا كاستله : عصر القارىء ص ٦٢ . برشلونة .

لقد كفّ الروائي عن ان يكون (اسموده) الذين يرفع سقوف المنازل . هل يستطيع بعد ذلك ان يكون مصوراً اجتماعياً ؟ انه لم يعد يعرف مسبقاً آليات المجتمع... هل يقوم بالتحليل النفسي ؟ لقد اصبح عاجزاً عن ان يفسر، كأستاذ ناجح ما يجري في نفس الآخرين ، ان عليه ان يقنع بملاحظة الحركات والتصرفات التي يقوم بها هؤلاء المجهولون الذين يدعون الآخرين . اننا نشاهد معه ظواهر الوجود الانساني ، وانه ليعلمنا ان نشاهد ذلك بانتباه ، ولا يعلمنا قط ان نشرحها او نفسرها ...

ولكن بما انه لم يختر ان يتوسع في هذه الفكرة السيكولوجية او الاجتماعية او غيرها فانه يستحضر ، من جهة اخرى ، كلية الحقيقة وتعقدها واختلاطها ، ويعلم الناس ان يكتشفوا في هذه الحقيقة « كثافات » مختلفة ... ان الرواية الحديثة بدلاً من ان تقيم المنطق الانساني على « مستوى واحد » (سيكولوجي، اجتماعي ، سياسي الخ...) فانها تتخلى عن هذا المنطق وتدرس «تنوع المستويات» التي نستطيع ان نصنع منها مقطعاً للانسان البدائي والبسيط . كانت الرواية التقليدية تتبع الانسان بالعين المجردة ، وتشيد انطلاقاً من هذه الملاحظات عالماً منطقياً ، اما الرواية المخالفة للسنة الروائية فانها ترى ان هذه الطريقة في الرؤية فظة ، من الناحية العلمية ومن الناحية الفنية على السواء . انها تمرر الانسان والوجود الانساني تحت شتى المجاهر المكبرة بنسبة واحد من مئة وواحد من الف وواحد من عشرة آلاف . ان التلاحم والمنطقية يختفيان في كل مرة يغيّر فيها السلم (وان علماء الطبيعة ليعرفون ذلك اكثر مما ينبغي) وهذه الرواية «النسبية» (كافكا ، جويس ، روب غرييه) تدهشنا وتحيّرنا منذ حوالي خمسين عاماً ، نحن الذين كنا قد اعتدنا على الرواية المحكمة البناء الجيدة السبك « على المستوى الانساني » ... ولكن بما انها ظهرت اخيراً فلا بد من وجود اسباب هامة لذلك ...

ان حضارة تشك في نفسها وتجد قوتها في شكها (هذا الشك الذي يجعلها

تكتشف الجاذبية والكهرباء والذرة) هي وحدها التي تستطيع ان تتخيل هذا الاستحضار الذي تُقدم فيه الحياة الانسانية باعتبارها حادثة غير منطقية .

فليس السعي الى « التوحيد » و « المنطق » ما اتاح للعالم المتحضر ان يظل عظيماً في القرن العشرين كما كان في القرن السابق، بل على العكس ان السعي الاكبر الى « نقيض المنطق » (الرياضيات غير الاقليدية ، النسبية) و «التشتت» (الاختصاصات ، التخلي عن وحدة النظر في العلم) هو الذي حفظ لها هيمنتها الثقافية ... وفي مجال العلوم او الفلسفة (انتقال من « المذاهب الكبرى » الى الفنومنولوجيا) قام الغرب بجهود شاق كي يظلّ على قيد الحياة متنقلاً من « الحس السليم » ومن « العقل الشامل » الى « ارتياد عوالم غير انسانية » . سواء أكان ذلك في مجال الذرّة في العلوم ، ام في اللاشعور و « المُعاش » والمباشر والمجهول ، في الشعر والادب .



ان التعارض بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة لا يمكن ان يرد الى مجرد التعارض بين رجلين ، ولا الى تعارض بين محافظين وغواة. فالآباء والأبناء قد قابلوا بحدة بين أناتول فرانس واندره جيد ، وبين جورج دوهاميل واندره مالرو ، وبين روجيه بيروفيت وميشيل بوتور ... ولقد وازن كل من الانسان النبيل والغاوي بين مرسيل بريفو ومرسيل بروست ، وبين مازو دولاروش وجيمس جويس ، وبين فيليب هريا وناتالي ساروت . هناك اذن «ثلاثة اجيال» على الاقل ، قبل ان نصل الى هذه المرحلة حيث يعارض الرواية ، التي تستغل الفن القديم للرواية - وتستغل ذلك على نحو متقن - « نوع ادبي تختلف اهدافه عنها » .

ان المعارضة لم تتخذ قط شكل ثورة أدبية . فقد ظلّ الفن التقليدي للسرد موضع اعتبار . ولقد صدم الابداع المخالف للسنن الروائية الناس اول الامر ، واستمال الجمهور مع ذلك ، ثم قبله آخر الأمر جمهور القراء المثقفين . فبروست

لم يعد يصدم احداً ، ويجد جويس قراء مشغوفين به، كما يجد من لا يأبهون له .

ذلك بأن الاتجاهين يتعايشان في انسان القرن العشرين . فهو لم يتخلَ عن اعتبار نفسه وريث حضارة عقليـة منسجمة ، تبدأ من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر ، فمن سكارون الى بورجه مروراً ببلزاك ؛ وهو ما يزال يجد في هذه الحضارة تكوين « الكلاسيكي » (ولا حاجة الى القول ان الفروع « الحديثة » في التعلـيم هي ايضاً « كلاسيكية » من هذه النـاحية) وعاداته وصيغ افكاره . ومن المستحيل اذن ان يختلس اسلوب جديد مكانة الرواية التقليدية التي يسيطر عليهـا المنطق والتي تستجيب لحـاجة « الفهم » والتحليل وتلخيص ما ُفهم .

ومع ذلك فان الانسان المعـاصر يشعر – على نحو مشوّش او دقيق – في جميع المجالات ؛ الكونية والطبيعية والاجتماعية وكذلك في مجـال التجربة المُعاشة او المتخيلة الذي لا حدّ له ؛ ان الحقيقة « معقدة اكثر بما لا نهاية له » مما كانت تعتقد حضارتنا ذات النزعة الانسانية . وعند ذاك فانه يجد جواباً عن قلقه في المحاولات الروائية التي تمثل الحقيقة والحياة اوالحلم لا باعتبارها مجموعة من الاحداث التي يمكن ان تصنّف وتحلل . بل على انها مجموعة من التجارب الرمزية التي ينبغي فحصها و « حفرها » وتأملهـا ، دون ان تكون قابليتهـا لأن تفهم كليةً ، ودون ان تتوصل الى تشكيل قصة كاملة متزنة تطمئن وتشرح كل شيء وتكتفي بنفسها .

الفصل السابع

الرواية « الساخرة »

الثورة الرمزية

– المؤثر والغنائي والجمالي .
– مرسيل شووب وموريس بارّس : كتاب مونيل وحديقة برنيس .
حب السخرية والسر .
– سخرية اندره جيد : بالود .
– اوناموتو .
– فاليري لاربو ورواية فرمينا ماركيز .
– تأثير القصيدة على النثر .
– من الرمزية الى السريالية .
– اللقية ومخالفة المألوف ، ابولينير .
– اندره برتون وناجا ؛ كوكتو ، اراجون ، كونو .
– الرواية باعتبارها ابداعاً محضاً .
– عالم جيرودو الافلاطوني .
– الفن تحيُّز .
– جيرودو والرؤية الكونية .
– الهرب المطلق .
– قوة السخرية وتبدّل البناء الروائي .

ستخلق الرواية نفسها ، لأول مرة منذ نشوئها ، بوساطة رد فعل على طرائقها الخاصة وعاداتها . ولقد ظهر رد الفعل هذا ، تاريخياً ، منذ عام ١٨٨٠ ، وتمثل في نشأته كنتيجة أسيئت دراستها حتى الآن للثورة الرمزية .

لم تهتم الفترة الرمزية «بالرواية» ، لأن الرمزيين لم يعودوا يؤمنون بالحكايات المحكمة البناء ، انهم ادعياء ، أمـــا عن الاشياء الاساسية فلم يكونوا يقولون شيئاً . انهم ليؤمنون بالشعر اكثر ممـــا يؤمنون بالنثر ، لان الشعر حتى حين يكون متلاشياً تدريجياً ـ والحق ان هذه الفترة لم تعط اي اثر شعري فذ ـ فانه يلعب بين عدد من كثافات الواقع ، ويوحي ابداً بما لا يقوله الناس ولا يدعي ، كالرواية ، « انه يشرح » كل ما يحدث ...

كانت الرواية ثقيلة الوطأة جداً بأوصافها وتحليلاتهـــا وصفاتهـــا . ولم يكن مورياس ولا مالرمه ولا لافورغ ليخضعوا لأسلوبها «الاخباري» المدعي ـ ومن هنا جاء منذ عام ١٨٩٤ نفور فاليري الذي عبر عنه عام ١٩٢٥ من الجملة المشهورة « خرجت المركيزة في الساعة الخامسة » ان الحاجة الى تجنب اسلوب «الرواسم» ولو كان ذلك بوساطة جملة صبيانية هي التي تطبع اساليب النثر في هذا العصر . وإنا لنجد ذلك في الجمـــلة السافلة في « نثر » فرلين ، ثم في مفردات مالرمه . وغدا من المستحيـــل في عصر (بيلياس) ان يعبّر الكاتب عن نفسه كأنه استاذ علم الاجتماع ... وفي هذا العصر وُلد جيرودو الروائي الرمزي الحقيقي ...

لا شك في ان هناك بورجه وآبل هرمان المقروءين اكثر من جيد بما لا يقاس، ولكن هناك ايضـــاً الآخرين ، وهم مالرمه وفاليري وكلوديل المجهولون خارج

مصليـاتهم ، الذين لم يكتبوا رواية قط ، الا ان تأثيرهم سيكون في ابتداء الرواية الوصفية الدؤوب .

لقد تخلوا آنذاك عن عبوديات السرد ، لكي يحافظوا على سلامة سر الوجود وتأثيره ، ومع جيمس ومرسيل شووب وجاري ولجت قصيدة النثر في الرواية ؛ وفكّر بروست بكتابة حكايات ليس فيهـا سرد محكم التوجيه : فكتب رواية (جان سانتوي) بل ان رواية (ماريوس الابيقوري) لوالتر باتر تظهر التهاون نفسه ازاء الحكاية التي تُروى بشكل محكم ، وقل الامر نفسه بالنسبة الى دوريان غراي لوايلد . وكان هنري جيمس يدعو الى التوقف عند الاجزاء الصغيرة اكثر من متابعة مجرى الحكاية المحدد ... ولم يكن من حاجة لتأثير رمزي او لجمالية اكسفوردية كي تُتطـالب الرواية بالتعبير عن العـاطفة او القلق دون ان تحولها الى تنسيق روائي محدد جـداً : فرواية (انسان حر) ١٨٨٩ لا تدين بشيء للفن التقليدي في السرد .

علينا اذن ان نبحث في نهاية القرن التاسع عشر عن منشأ كل مـــا سيبلبل « تقنية » الرواية « ووجهة نظرها ». ان معظم « الثورات » الروائية في القرن العشرين هي التوسيـع المنهجي ـ الذي شجعـه استقبـال الغواة اول الامر ، ثم الجمهور الكبير من القراء ـ لبعض الاهداف وبعض الحاجـات التي ينبغي ان تؤرخ بالفترة الواقعة بين عامي ١٨٧٠ و ١٩٠٠ .

ألم تتولد آنذاك ، في موازاة المذهب الطبيعي الذي كانت اهدافه بديهية ، تحت اسم الجمـالية او التقهقرية ايضاً ، الرغبة في توجيه مزيد من الانتبـــاه الى الجزئي اكثر من الاساسي ، في الحياة العاطفية والفكرية والمؤثرة التي تشكل المادة الروائية ؟ ان كلمة « فن » كانت تقوم بين عامي ١٨٧٠ و ١٩٠٠ بدور الكفيل والراية بالنسبة الى مجهود الحقيقة المسهبة هذه . كانت الدراسات الفنية ، لا الفلسفة وعلم الاجتماع ، هي التي توحي الى الحيـــاة الروائية الجديدة . وما كتب والتر باتر (ماريوس الابيقوري) عام ١٨٨٥ الا بعد ان درس في مقالاته ،

عصر النهضة واليونان والافلاطونية . وحين كتب بارّس روايته (انسان حر) كان قد تأمل ، على طريقته ، عدداً من اللوحـــات الفنية . ولم يبـدأ بروست روايته (جان سانتوي) الا باعتباره تلميذاً لرسكن .

وعلينا اذن ألا نبتسم قط حين نصادف بين بودلير وجـاك ريفيير كلمة « الفن » هذا التعبير التافه الى حد ما . وانه لتعبير غني اكثر مما ينبغي ومحمّل بكثير من المعاني في هذه الفترة بحيث لا يأخذ معنى محدداً . ولكنه في عدم دقته يعبّر احسن تعبير عن منشأ الرواية الحديثة ، ومـا يريد ان يقوله هو : الارادة الغنائية الصابرة التي تهدف الى جعل سر الواقع مؤثراً ، دون ان تفرض عليه التعليمات ومواضعات السرد ... وفي الفترة نفسهـا كان دبوسي يحطم الخط الغنـائي والمنطقي للتوسيـع الموسيقي . وكان بيكاسو يحطم قواعد المنظور على اللوحة .



ومع المذهب الرمزي تحررت الرواية من اختراع الدوافـع ومن الاوصاف والدراسات الاجتماعية والسيكولوجية . وظهرت الحوادث الانسانية دون ان تشرح مسبقاً شرحاً دقيقاً . انها لتهتز اهتزازاً خفيفاً امام القارىء ، وتفلت منه وتضايقه ... فتاة تمر ، لدى مرسيل شووب ... والحياة ترتجف وتتهيأ للسخرية لدى اندره جيد دون ان توصف دقائقها الصغيرة .

ان رواية (كتاب مونيل) لمرسيل شووب وهي رواية معاصرة (للدوقة الزرقاء) لم يعد فيهـا عقدة ولا سرد ولا مشاهد مسرحية بين الاشخاص الذين يحسبون بمهـارة لكي يتعارضوا ويؤلم بعضهم بعضاً . لقد التقى مرسيل شووب ذات يوم بفتاة صغيرة نقية مومساً ، هي مونيل . انه لا يشرح لنـــا من اين خرجت ولا من اين جاءت : « وجدتني مونيل في السهل حيث كنت اهيم ، وامسكت بيدي ؛ قالت لي : لا تتفاجأ ، هذه انا ، ولست انا . ستجدني مرة

اخرى ، وستنقذني...[1] » .

يا للمطلع الوعر! ان الجملة الاولى لتذكر - بشكل مختصر - بأولى ابيات (الكوميديا الالهية) أكثر مما تذكر بجاذبية رواية لبول بورجه. وما من شيء يحدث في هذا الكتاب . تتكلم مونيل ، وتستحضر بعد ذلك اخواتها ، الفتيات الأخر ، الشهوانية والمتوحشة والخائبة والداعرة ... ثم حياة مونيل ملخصة في صفحتين ، دون اي تحديد ، ولا سيكولوجية ولا اعتبارات اجتماعية ، بدون اخراج ، مع بعضٍ من كلماتها !

« وقالت مونيل ايضاً : « سأحدثك عن الحياة وعن الموت . ان المنيهات لشبيهة بعصي منقسمة الى قسمين بيض وسود . لا تدبر حياتك قط بوساطة مخططات مصنوعة من القسم الابيض ، لانك ستجد من ثم المخططات مصنوعة بالقسم الاسود . (...) لا تقل : سأعيش الآن وسأموت غداً. لا تقسم الحقيقة بين الحياة والموت . بل قل : الآن اعيش واموت .

« استنفد في كل لحظة كلية الاشياء السلبية والايجابية[2] » .

ليست هذه « برواية » فلا شيء يحدث فيها ولا شيء « يُروى » فيها ، بل وليس فيها شيء « يُلاحظ » . ان مرسيل شووب لا يهدف الى ان يبدع حكاية و « يخرج » مونيل . انه يستحضرها من غير أن يميزها بحكاية ، كما يستحضر موريس بارّس (بتيت - سوكوس) في (حديقة برنيس) بالنبرة نفسها تماماً . وكما ان (كتاب مونيل) ليس في مغامرة ، فان الراوي يجد في (آرل) الفتاة الصغيرة المضطرمة السحرية التي كان قد التقاها بباريس في مخرج صالة الموسيقى (عدن) وقد كادت تصبح امرأة شابة . ثمة ديكور محموم قديم هو (ايغ - مورت) وقرينة مضحكة على نحو طفيف ، وريف اقتراعي والفتاة الصغيرة

---

(١) مرسيل شووب : كتاب مونيل ص ١٧ . ستوك .

(٢) موريس شووب : كتاب مونيل ص ٢٦ . ستوك .

البسيطة البريئة : « يا روح برنيس الحزينة المحرومة ، انني احبك[1] » ... ان برنيس المسماة (الرعشة الصغيرة) مثل مونيل ، هي مناسبة للتأمل : « ان عليك واجبات ، يا برنيس ، وليس يكفي ان تكوني حيواناً صغيراً ذا جلد دافىء ، وحركات ناعمة ، وطفلة تعترف بسذاجة : ينبغي ان تكوني كئيبة . (...) ان ثنية فمك وتلوين عينيك وصمتك تملؤني كآبة وحباً ؛ ونحن في كآبتنا نزداد رغبة في امتلاك الحقيقة ، لكي تصبح ملجأ لنا [2] » .

انه استحضار اكثر مما هو حكاية . فليست هذه بالرواية الباطنية ولا بالرواية السردية ، بل هي غناء حول حادثة من حوادث الحياة عجيبة غير محددة، وحول كائن نصف خيالي . انه غناء الفكر والقلب ، وهو غناء مهيب ولا شك وجمالي الى حد بعيد ، الا انه يرفض الدقة وتصنع الموضوعية الذين نجدهما في الرواية التقليدية. وعلينا نحن ان نقدر الاصول الاجتماعية لمونيل و (الرعشة ـ الصغيرة) ؛ وحتى الاطار الذي يحيط بهما لم يُتناول الا باسلوب شعري . وهذه الاثارات الشعرية لا تحتفظ من السرد الذي ألفناه الا بظاهرة ادخال الشخصيات والمشاعر ، فهي تهمل العقدة والديكور والسرد . وهكذا نجد انفسنا في الفترة التي كان فيها بول بورجه في قمة مجده . على نقيض بول بورجه في فن ذي اهداف مختلفة .

كان بورجه اشد دقة الى ما لا نهاية له ، بل اشد اسراً ما دام يشرح كل شيء. وهو امر بالغ السهولة « من اليسير ان يقول الانسان الحقيقة حين يعرفها ، ويكون لديه متسع من الوقت ليذيعها . وان الروائي ليستسلم الى هاتين السهولتين[3] » . بيد ان الفن الرمزي ليس اقلّ صدقاً من الفن الدقيق . ترى هل نشاهد ، من خلال تجربتنا ، الاشخاص الذين نلتقي بهم ، كما يرى بورجه

(١) موريس بارس : حديقة برنيس ص ١٢٦
(٢) موريس بارس : حديقة برنيس ص ١٧٣
(٣) جان بويلون : الازمنة الحديثة نيسان ١٩٥٧

السيدة دوبونيفه ام كما يرى مرسيل شووب مونيل ؟ ان الانطباع الذي يتركونه في نفوسنا ، هذا الانطباع العميق في بعض الاحيان ، هو على الارجح الانطباع الذي نحصل عليه من (مونيل) شووب و (برنيس) بارّس . اشباح غامضة لا يبقى منها الا بعض الجمل وبعض الحركات وبعض تغيرات الصوت ـ الا انها دقيقة ـ

ان حرية التي دخلت الرواية على هذا النحو ، انما هي تلبية لحاجة في ان تترك فيها سراً يدوم ، وشيئاً يشبه الخفقان ، والى ان تجنبها ان تكون مستوعبة لكل شيء عنيفة متقنة ، تشرح كل شيء . ينبغي ألا تسلم الحكاية والكائنات المستحضرة كل سرها . وقد عرّف توماس مان تعريفاً ممتازاً هذه السخرية ، عام ١٩٢٢ فرأى انها « تظهر في الموسيقا ، في اللذة المؤلمة للنغم الذي يختفي ، وفي اللجاجة المحزنة للتوافق الذي لا يريد ان يأتي ، وفي الارتجاف الداخلي لنفسنا التي تتوقع تلاشي التوافق . وفي التوافق والانسجام اللذين ترفضها قليلاً وتؤخرهما وتحتفظ بهما وتتمتع للحظة اخرى بنشوة انتظارهما قبل ان تمنحهما [1] » . ولا يسعنا ان نصف بأفضل من هذا الكلام الذي نقلناه الى المجال الادبي ، فن الرواية بعد الرمزية وهي اول بادرة تاريخية للرواية المخالفة للسنن الروائية .



لقد دعا ادباء ما بعد الرمزية الرواية ، بموقفهم المزدري من السرد المصنوع بعناية ، الى مزيد من المرونة ومزيد من الحقيقة . والحق ان استحضاراتهم ظلت فاترة ومتلاشية . وينبغي ان نعترف ان (مونيل) شووب و (كلارا ايلليبوز) لفرنسيس جيمس و (لور) اميل كليرمون و (أزياده) للوتي هي وجوه فيها بعض الشحوب ... ان هذه الشخصيات تجد متعتها بأن تلعب دور الانسان غير الواضح . ولكنها جعلتنا بذلك نشعر ان الدقة الفظة ، العالمية بكل شيء ،

«١» توماس مان : غوته وتولستوي ص ١٤٧ . أنينجر .

السيكولوجية والاجتماعية ، هي ايضاً حيلة مصطنعة .

ولم يشعر احد بهذا كما شعر به اندره جيد . فقد استسلم في رواية (رحلة اريان) الى ارتجـــال ذي ألوان مختلفة ، غير محدد ، حيث لم يكن رواد « الاوقيـانوس المؤثر » بأسمائهم التي تشبه اسماء ابطـــال مترلنك ، مورغين ، اغويزيل ، هيلين ، باريد ، الا خيالات الظل ... ان في ذلك لشيئاً من ادغار ألن بو ، ولكنه ممزوج بفرنسيس جيمس ، كما لن يكون في ادب بيير لويس الا عجز عالم جمالي .

بيد ان أندره جيـد حين نشر (بالود) عام ١٨٩٧ فان حدثاً ادبيـاً قد ظهر رغم خسارته : فللمرة الاولى نجد كاتباً يجعل موضوعه الكاتب الذي « يكتب الرواية » . وبأية سخرية فعل ذلك : ان بالود حـكاية لا يحدث فيها شيء أي شيء البتة : ففي وسط بعض الآداب المتلاشية ، يكتب اديب متواضع ومخادع ، من غير تعريض ، حكاية تيتير ، الانسان الذي لا يفعل شيئاً... انه واحد من اكثر كتب أدبنـــا سحراً ، ذلك بأنه يؤلف ، رغم تظاهره باللامبالاة ، اثراً ادبيـاً ، من اللامعنى ، من مادة الحيـــاة نفسها ذات العذوبة والرقابة اللتين لا حد لهما :

« كان الليل مغلقاً . كنت ارتب اوراقي ولم اكن اتعشى قط ؛ خرجت ، وحوالي الساعة الثامنة دخلت منزل انجيل .

« كانت انجيل ما تزال جالسة الى الطـاولة ، تنهي تنـاول بعض الفواكه ، فجلست بالقرب منها ورحت اقشر لهـــا برتقالة . حملوا الينا المربيات ، وحين غدونا وحدنا مرة اخرى ، قالت لي انجيل وهي تهيء لي خبزاً مع المربى :

« — ماذا فعلت اليوم ؟

« لم اتذكر اي عمل قمت به ، فأجبتها :

« — لا شيء .

« ومن غير ما تبصر ، وخوفاً من الاستطرادات السيكولوجية ، سرعان ما

فكرت في الزيارة فصرخت :

« — جاء صديقي الحميم هوبير لزيارتي في الساعة السادسة .

« أردفت انجيل : — لقد خرج من هنـــا . ثم قالت وهي تتذكر ، على ذكره ، الخصومات القديمة :

« اما هو فانه يعمل شيئاً ما . انه يشغل وقته » .

« كنت قد قلت لها انني لم أقم بأي عمل ؛ فغضبتُ وسألتها :

« — ماذا ؟ ماذا يفعل ؟ فتابعت قولها :

« انه يقوم بكومة من الاعمـال ... فهو يركب الفرس قبل كل شيء ... ثم انك تعرف حق المعرفة انه عضو في اربع شركات صناعية ، ويدير مع صهره شركة اخرى للتأمين ضد البرَد : وقد تسجلت فيهـا ، وهو يتلقى دروساً شعبية في البيولوجيا ، ويقوم بقراءات عامة مساء كل ثلاثاء . ويُلم بالطب المـاماً كافياً بحيث يكون له نفع ابان الحوادث .

« — اما انت ! فماذا تفعل ؟

« فأجبتها في شيء من الارتباك : انا ! انني اكتب رواية (بالود) .

« فقالت : وما بالود ؟

« كنا قد انتهينا من تناول الطعـــام ، فانتظرت ريثما نجلس في الصالة كي اعود الى الموضوع .

« وحين جلسنا بجانب النار شرعت أقول :

« ان بالود هي قصة عزب يعيش في برج محاط بالمستنقع .

« فقالت : آه !

« وهو يدعى (تيتير) .

« انه لاسم حقير .

« قلت : كلا . انه مذكور في ادب فيرجيل . ثم انني لا اعرف ان اختلق اسماً .

« – لماذا كان عزباً .

« – اوه : زيادة في البساطة .

« – أهذا كل ما في الامر ؟

« – كلا . انني اروي ما يفعل .

« – وماذا يفعل ؟

« – انه ينظر الى المستنقعات ...

« وتابعت تقول بعد فترة من الصمت : لماذا تكتب ؟ [1] » .

لا شيء يجعلنا نعتقد ان اونامونو قد كتب رواية (ضباب) محاكاة لرواية (بالود) . ومع ذلك فالهدف واحد في كلتيهما ، واللعب نفسه كذلك :

« – اذن فقد شرعت في كتابة رواية ؟

« – ماذا تريدين ان افعل ؟

« – وما موضوعها ؟ اذا جاز أن نعرف ذلك ؟

« – ليس لروايتي موضوع . وبتعبير افضل ، سيكون موضوعها ما يأتي فيما بعد . ان الموضوع يتكوّن من تلقاء نفسه .

« (...) وهل فيها دراسة سيكولوجية ؟ واوصاف ؟

« – ان فيها حواراً . الحوار بخاصة . فالمهم ان يتكلم الاشخاص ، وان يتكلموا كلاماً كثيراً ، حتى ولو لم يقولوا شيئاً .

« (...) – لن تكون هذه رواية ولا قصة [2] .

والواقع ان المقصود هو تحطيم قواعد النوع الادبي . وكتابة رواية ليست رواية ، حيث لا وجود «للسيكولوجية والاوصاف» بشكل قسري. و (تيتير) جيد او الروائي المشابه لجيد الذي يكتب حياة (تيتير) يشبه (اوغستو بيرز) لاونامونو . فهو التعبير عن التواني الحيوي للبشرية الذي يشكل الحياة الحقيقية.

(١) آندره جيد : بالود .

(٢) ميكيل دو أونامونو : ضباب ص ٩٣ - ٩٤ . مدريد .

وتبدو المأساة امامه ، كما تروى في الروايات ، مجرد تلفيق مصطنع : « اليومي! خبزنا اليومي ، اعطنا اياه اليوم ، يا رب، أعطنا الف جزء من تفاصيل كل يوم. فنحن البشر لا نسقط امام الآلام العظيمة ولا الافراح الكبيرة ، لان تلك الآلام وهذه الافراح تظهر مغلفة في ضباب من الحوادث الصغيرة . وان الحياة هي هذا الضباب . ان الحياة لهي الضباب الغائم[1] » . وكان جيد يقول كذلك: « ان تيتير هو حكاية الارض البكر ، الارض التي لجميع الناس ... وخير من الانسان العادي ، الانسان الذي يبدأ فوقه كل منا ؛ هو حكاية ضمير الغائب ، الذي يتحدث عن الناس ، ويعيش في كل منا...[2] » . أليست هذه المادة غير المحددة ، الباعثة على الخيبة ، التي لأياً ما يشار اليها ، هي التي استخرج منها روبير موزيل روايته (الانسان الذي لا سجايا له) ؟



ان التراخيات البادية جداً في منشأ هذا الاتجاه الجديد من الروايات قد جعلت من قصص جيد أو اونامونو آثاراً ساخرة ، كما جعلت من قصص بارّس او شووب اثارات شعرية حية ولكنها متلاشية ايضاً . ومع ذلك فقد استبيح السعي وراء العاطفة دون خلق مأساة . ويستطيع سوبرفيل وتوله ولاربو ان يرووا ويحوموا ويقلقوا ويؤثروا من غير ان يبالوا بهذه الآلة الاجتماعية التي كانت تتطلب حتى ذلك الحين الواقعية الروائية . وبما ان السخرية تحررت من (الرواية ـ المأساة) و (الرواية ـ الوثيقة) فانها تستطيع الآن ، في ارقّ اشكالها ، ان تمسك بالجميل والانفعال والحماسة . وان مثالاً واحداً يكفي لاقناعنا : رواية (فرمينا ماركيز) ١٩٢٦ . وهي حكاية من الحكايات التي تدور حول المدرسة ، حيث ينقل فاليري لاربو الى النفس الطفلية رسالة جوليان سوريل وشفقة مدام دو شاستله الضارية ، في جو ندي مكتوم ، يلتمع ، مع ذلك ، بالنزعة العالمية

«١» ميكل دو اونامونو : ضباب ص ٤٠ . مدريد .
«٢» أندره جيد : بالود ص ١١٦ غاليار .

والجمالية . ففي مثوى « فاخر » نجد فتـاة صغيرة من اميركا الجنوبية ، مصونة ومحمية ، مأخوذة بشيء من القداسة ، وصبيين ، احدهما حيسوب ماهر ، مغامر، والثاني تائه في الضعة والبساطة : وهكذا تنعقد مأساة الطفولة المتأخرة. وليست هذه الا حكاية عن المراهقين ، وهي مع ذلك اثر كامل مغلق على نفسه . « ليس ثمة ، في كل مكان ، الا اشياء تبعث الدهشة ، وسلسلة لا انقطـاع فيهـا من المعجزات[1] » . المعجزات ، ان الكلمة لجميلة ، لان القوة الغازية لرواية القرن التاسع عشر كان من نتائجها ، على وجه التحديد ، انها ابعدت المعجزة والمدهش والسحري . وكان لا بد لهـا من السخرية ، ومن وضع الرواية ، هـذه الآلة الاجتماعية والمأسوية ، موضع البحث ، لكي تعود الحكاية فتزدهر حيث تحتفظ الحساسية الخفيفة المتحمسة بحقوقها فيهـا . انهـا حكاية صغيرة ساحرة ، زهرة متأخرة من ازهـار الرمزية ، ستتفتح في الفصل الجميل من عام ١٩٢٠ الى عام ١٩٣٠ .



وهكذا اذن بدلاً من « الحكاية » ـ مأساة او حادثة طريفة ـ كفّ السرد (الذي لم يعد في بعض الاحيـان سرداً) عن ان يهتم بالحـادث اليومي الذي أحسن ابرازه ، لكي يعطي الاحساس الباطني الاكثر دفئاً والاشد ضبابية للحياة المخالفة للمألوف ، اللذيذة ، غير المتأملة . وستشكل الرواية « الساخرة » او « الشعرية » من عام ١٨٩٠ الى عام ١٩٣٠ نوعاً مخالفاً للسنن الروائية ، وُلد من هذه الثورة الرمزية ، ولسنـا نستطيـع ان ندرك مدى هذه الثورة مـا لم نرجعها الى صغار الشعراء الذين اتخذوا هذا الاسم في فرنسا .

لقد تثبتت اقدام هذا النوع بين الحكاية والمقـالة والقصيدة بدءاً من عام ١٨٩٠ . فكتب جيد (رحلة اريان) عام ١٨٩٣ ونشر (بالود) عام ١٨٩٠ ، كما ظهرت رواية (كتاب مونيل) عام ١٨٩٦ و (كلارا ايلليبوز) لفرنسيس

«١» فاليري لاربو : فرمينا ماركز ص ٤٤ . غاليار .

جيمس عام ١٨٩٩ . بل ان بارّس كان قد نشر منذ سنة ١٨٩١ روايتي (حديقة برنيس وانسان حر) رغم أن حوادث ذات اهداف مختلفة جـداً ظهرت عام ١٩٨٩ ، وان تأثير القصيدة في النثر امر في منتهى البداهة ، وهذا التـأثير اجاز للكاتب ان يهمل التقليد القـائم على السرد والوصف لكي يعبّر عن سلسلة من المشاعر وحسب ، والاشارات والاحداث الفاتنة اللامنطقية في بعض الاحيان . كما أن الشكل نفسه خان هذا الاصل : فقد بقي شيء من الشعر الحر والمقاطع الشعرية في طبـاعة (كتاب مونيل) كما سنرى ذلك فيا بعد في رواية (بوتوماك) لكو كتو .

سيكون شأن القصاصين بعـد الرمزيين ان يستحضروا الامور بدلاً من ان يرووها ، ويحبوا في الحوادث الانفعالات التي تحملها في داخلها اكثر من منطق ترابطهـــا : رينر ماريا ريلكه في روايتي (دفاتر مالطة ، لوريدس بريـج) عام ١٩١٠ ، او فالري لاربو في رواية (فرمينا ماركيز) عام ١٩٢٦. ان هذه الرواية المحوّلة الى قصيدة ـ موحية رافق ظهورها ، في فترتهـا الاولى ، مسرح مترلنك الرمزي (بيلياس وميلسند) ١٨٩٢ ، وفي فترتها الثانية مسرح هوغو فون هوفمنستال (الفـارس ذو الوردة) ١٩١١ . امـا رواية (المرأة من غير ظل) لهوفمنستال التي ظهرت عام ١٩٢٢ فتظـل قصة رمزية اسطورية غامضة . كما ان صوناتات رامون دل فال انكلان (١٩٠٢ ـ ١٩٠٥) هي قصائد وقصص على السواء .

ليسيطر الهدف الساخر فنحصل على « قصص تهكمية » على طريقة جيد ، كما في (كهوف الفاتيكان) . ان الهدف « الشعري » الصرف يظل مرتبطاً بالعجيب لدى ريلكه او هوفمنتسال ، ويستحيل الى « فانتيزي » بسيطة لدى سوبرفيـل و ب . ج . توله او يتطور اعتباراً من عام ١٩٠٩ لدى جان جيرودو الى تعليق اسطوري ، متحذلق ظاهرياً ، على المفاتن التي تربط بين الكائنات والاشياء وبين الاحداث والمشاعر .

ان ما تهدف اليه الرواية المخـالفة للسنة الروائية هو ان تسحر وتدهش بدلاً

من أن تصف وتشرح وتخبر وتقدم المعلومات . ان مـــا ترفضه هو كل إرث القرن التاسع عشر ، اي وثائقية الملاحظة الاجتماعية في صبرهـا الثقيل البطيء ، والتطبيق السيكولوجي ، والسرد المسيَّر وفق القواعد، والوصف العاقل المدرسي الطريف الدؤوب ؛ ولقد كتب كوكتو عام ١٩١٦ شارحاً كتابه (بوتوماك): « واجتاحني آنذاك اعنف رد فعل ضد ما هو جدير بالتصوير[1] ».

ومع ذلك فان الرواية الساخرة اذ تتجنب كل التقليـد الروائي لا ترفض السيكولوجية في كل حين . فقد جهدت ، خـلال سلالة كاملة ، ظاهرة جداً في الربع الاول من هذا القرن ، في ان تعيد النظر في الاستفهـام السيكولوجي ، واضعة الانقطـــاع موضع التحليل المنطقي ، ودراسة اللامنطق موضع تصوير الاهواء ، والمخـــالفة موضع التلاحم ، والانفعـال المـُعاش بدلاً من شرحه . وظهرت بعد رواية (بالود) رواية (المرحوم ماتياس باسكال) ١٩٠٤ لبيرنديللو ورواية (ضباب) ١٩١٤ لأونامونو . وظهرت (من جهة شوان) في الفترة التي بدأ فيهـا جويس في كتابة (اوليس) تقريبـــاً ، وفي الوقت الذي فكّر فيه موزيل بروايته (الانسان الذي لا سجايا له). واكتشف فاليري لاربو عام ١٩٢١ رواية (زينو) لايتالو زفيغو . كما طبع جيد عام ١٩٢٥ (مزيفو النقود) وطبـع بيرنديللو عام ١٩٢٦ رواية (واحد ، لا احد ومئة الف) بينما ظهرت عام ١٩٢٨ رواية (النغم المتوافق) لهكسلي .. ومع ذلك فـلا شيء مبيتـــاً في هذه السلالة الروائية ، فاذا كان هكسلي يدين بالكثير لبروست رغم انه يسخر منـه فان بيرنديللو واونامونو وزفيغو وجويس قد تصرفوا تصرفاً عفوياً ، ولم ينضج جيد الا بتأثير بعيـد من دوستويفسكي . ان الرواية التي تطرح موضوع الاستمرار السيكولوجي قد ولدت سلسلة من ردود الافعال المتوافقة .

ان التسرب الى السلالة « الساخرة » لأمر اشد ظهوراً ، حيث يصبح السرد هذراً ، سرد السرد ورواية الرواية . كما نجد ذلك في (بالود) وهنـاك تتثبت

«١» جان كوكتو : بوتوماك . ص ١٢ . ستوك .

الرواية ـ القصيدة الساخرة ، من الرمزية الى السريالية ، من جيد الى ابولينير ، ومن ابولينير الى كوكتو واندره برتون ، بعيداً عن الواقعية والتعقل ، كي تجد حقيقة ما فوق الواقع ، في عبادة ما هو مخالف للمألوف .



يقوم الافراط الذي انتهت اليه بعض اشكال جديدة من الرواية حوالي عام ١٩٣٠ على ان تقدم للفكر والحساسية ، بشكل حر ، ألغازاً او إثارات ، دون اهتمام بالسرد او ربط الحوادث ، وعلى ان يتصرف الروائي لا على انه « روائي » بل باعتباره صائداً للخوارق، على طريقة الشاعر . ولم تعد هذه الاشكال الجديدة تقدم سرداً ، بل حوادث وصوراً واستحضارات تتصرف بها النزوة وحدهـا او الاهتمام بالفن ـ فن يتصرف على نحو منفصم ومتضـــاد او على طريقـة تداعي الافكار . صنيـع دراسة تكعيبية تمزج وتقطع المستويات الهندسية ؛ فـ (المرأة الجالسة) ١٩١٧ لأبولينير تقابل مونبرناس ومورمون البحيرة المـالحة ، ومغامرة فتاة طائشة في روسيا ، وموت جندي يسمع في لحظاته الاخيرة تسعة خطـابات لكبار القواد ، من هيكتور الى غودفروا دو بويّون ... وكما يقوم بيكاسو « بدراسة » باللون الازرق فان كوكتو يقوم في (الانحراف الكبير) ١٩٢٣ بدراسة المراهقة ، وفي الفترة التي كفّ فيها الرسم عند الرسامين أصدقاء ابولينير وكوكتو ان يكون قصصياً ، عدلت الرواية الساخرة كذلك عن الحكاية او المأساة لكي تصبح هي الاخرى « دراسة » وبحثاً .

وكانت عناصرهـا هي اللامتوقع واللقية والمخالف للمـــألوف . لمن موضوع (بوتوماك) هو مغامرات احلام المؤلف : المخلوقات الوحشية المضحكة التي تفرض نفسها عليه حين يشرع في التصوير ، والمركز فيها سلسلة من الصور ، بل ان النص يقطّـع بجمل طباعية ، كما في ديوان (كحول) لأبولينير .

ويمكن ان نتذكر في هذا الصدد رواية (تريسترام شندي) لستيرن التي ظهرت قبل قرنين حيث تحمل الرواية كذلك صفحات بيض وفصولاً مؤلفة من

سطر واحد ، وصوراً مرسومة ولعباً بالاشارات الطبيعية غير المألوفة . وهكذا فان الحاجة الى تحطيم المنطق المزيّف للسرد عن طريق مـــا هو مخالف للمألوف ليست ظاهرة مخادعة خاصة بعصر ، الا انهـــا تجلت تاريخيـاً في عصر السريالية بالنسبة الينـا ، كما تجلت لدى كوكتو ورامون غومز دو لاسيرنا (في رواية غوستاف الماجن) او لدى اندره برتون .

ان رواية (ناجـــا) لبرتون تلعب بالحرية نفسها التي وجدناهـــا في رواية (بوتوماك) . فناجا امرأة وهبت بصيرة تفوق الواقع ، التقى بها المؤلف . وحين تسجن في ملجأ لا يبقي لهـا الا الرسوم ، وهذه الرسوم تشكل هنـا ايضاً نواة الكتاب . بل ان النص نفسه ، سواء في (بوتوماك) أو في (ناجا) مصنوع من سلسلة من الومضات والذكريات. فليس المقصود عند برتون ، كما عند كوكتو، ان يروي على نحوٍ موضوعي ، ويقدم شيئاً واقعياً ، بل ان يقدم على نحو فظ، مع القصد الجازم الى ازاغة القارىء ، الحدسَ والكشف والاشارات الفتانة التي استطاع المؤلف ان يمسك بها من خلال تجربته . يقول برتون : « ليس في نيتي ان اروي بالتفصيل الا اكثر الاحداث العرضية خطراً في حياتي، كما استطيع ان أتصورها « خارج مستواها العضوي » وعلى قدر مـــا هي عرضة للمصادفات الصغيرة منها والكبيرة . فلن يتابع القـارىء سيرة ، سهلة قراءتها ، بل ما يمس الخارق والعجيب في تجربة انسانية ، انه عالم يكاد يكون ولوجه محظوراً ، هو عالم الاتصالات المفـاجئة والاتفـاقات المتصلبة والارتكاسات الخاصة بكل فرد (...) ان مـا يعنيني هو الاحداث التي لا تخضع قيمتهـا الجوهرية لأدنى مراقبة بل تمثل بخاصتهـا غير المتوقعة ، العرضية على نحو عنيف ، مظاهر اشارة ، كل مرة ، دون ان نستطيـع ان نحدد بالتدقيق أية اشارة ...[1]» .

ان رواية (بوتوماك) او (ناجا) شأنهما شأن رواية اراغون (أنيست او

«١» اندره برتون : ناجا ص ٢٢ - ٢٦ غاليمار .

المنظر الشامل) ليست الا « مشهداً عقلياً » [١] ، محرراً من كل مواضعة من مواضعات السرد حيث تنبجس « امثلة من احداث ذات طبيعة غير مألوفة[٢] ».
ان الاديب السريالي يعطي قوته المفجّرة الهجومية للسرد الحر الذي كان الاديب الرمزي يتركه مُضنى . ان (ناجا) هي « دراسة لامرأة » مثلها مثل (حديقة برنيس) و (كتاب مونيل) : التقاء الراوي بفتاة مجهولة خارقة للمألوف ، تكاد تكون اسطورية . الا ان فن الاقلاق والادهاش والارباك قد حلت محله عبادة الانفعال اللذيذة ، واذا كان اسلوب بارّس يهدف الى ان يفتننـــا فان اسلوب برتون يحملنـا على التوغل . وكذلك فان (بوتوماك) تذكّر ، على نحو ساخر تقريباً ، وحتى في انتقـــاء الاسماء ، ببعض التصنعات الساخرة في (بالود) او (بروميته ذو الغل المهمل) : « هل نسيت هذه الحديقة يا بوسيكير ؟ امـا انا فأجد مشقة في الوصول اليها ، ولكنني على ثقة من انني تجولت معك فيها ذات مساء . انهـا لتنحدر حتى شاطىء البحر . ولقد سمعنا انيناً ضعيفاً ...[٣] » .
الا ان هـذه العذوبة الرقيقة لا تكفي كوكتو ، فيظهر آنذاك غزو مـا هو مخالف للمألوف : اشخاص اوجين ومورتيمير ، مخلوقات من كابوس متهكم فظ ، منحدرة من (جارّي) ، وقصائد ساخرة مُضمَّنة في النص ، او المزاج الهجومي في طيشه ايضاً وبكل بساطة : « ثم قد تسألونني لماذا تحمل كمباسيرس اسماً من اسماء الشوارع ؟[٤] » . ان روايات كوكتو الاولى (العِكرش ، بعيداً عن رويل) تسعى لان تكون آثاراً تسخر من الرواية . ان الرواية « الساخرة » بلغت غاية هدفها : لقد ذابت الرواية ولم يبق الا السخرية .



وكما تختفي هرة (ششير) تدريجيـاً ، في رواية (أليس في بلاد العجائب)

«١» أندره برتون : ناجا ص ٢٥
«٢» » » : ناجا ص ١٥٥
«٣» جان كوكتو : بوتوماك ص ٥٩
«٤» » » : بوتوماك ص ٢٤٥

حتى لا نعود نرى الا ابتسامتها (ومع ذلك فالهرة لا تبتسم) في طرح مشكلة السرد التي بدأت عام ١٨٩٠ فقد اخرجت المادة الروائية التافهة شيئاً فشيئاً ، ولم يبق في الرواية الا حالة الروائي العقلية : مخطط كبير ، ومخيلة صرف .

وفي هذا الصراع بين المادة والخلق ، وبين التقليد والابداع ، الذي يميز كل الفنون التصويرية والوصفية (الفنون التشكيلية والادبية) فرضت المادة نفسها طوال القرن التاسع عشر على حساب المخيلة : فزولا لم يختلق الفقر او ادمان الكحول ؛ بل انه يصفهما . وعلى نقيض ذلك فان كوكتو لا يصف شيئاً لم يبدعه . ان ما لا يبدعه الفنان لا وجود له بالنسبة اليه ، ولا علاقة له بالفن البتة .

ان مخالفة المألوف في عملية الخلق لدى كوكتو وبرتون وجيرودو ، ربما لا ترضي العقول الوضعية . ذلك بأن الاثر هنا ، شأنه في التصوير المعاصر منذ ديغاس ، ليس تقليداً ولا صنعة ولا سمواً بحقيقة موضوعية مزعومة الى مصاف الكمال ، بل خلق مستقل .

وها هي الرواية تسعى للمرة الاولى ان تكون « فناً » : اي مغالية خلاّقة تستعير الاشكال من الواقع - ولو كانت كلمات - الا انها لا تستعملها الا « لغاياتها الخاصة » ، لا لتنتقد الواقع . ان لسان افعى متشعباً في صورة وحش من القرون الوسطى ليس تصويراً لأفعى ، بل عنصر حيواني استعمل لكي يحقق انطباعاً معيناً . وبينما كان بلزاك يجهد في ان يحدد بدقة ما كان عام ١٨٣٢ عناية شديدة ، فان ابريق القهوة الذي رسمه سيزان ليس القصد منه ان يعلمنا ما شكل اباريق القهوة في نهاية القرن التاسع عشر . انه سطح ازرق يحتاج اليه سيزان في لوحته . كما ان (تلال - شومون) التي اوجدها اراغون في روايته (فلاح باريس) لا تشكل وثائقية بلزاكية من الناحية التاريخية والجغرافية عن شارع في باريس بل مكان اسطوري مليء باللقاءات السحرية عاش فيه اراغون في الحلم ، واستوحاه من حديقة في المنطقة العشرين من باريس - تماماً كما يستعمل

كوكتو في (اورفه) هذا الشارع الباريسي أو اطلال (سان ـ سير ـ ليكول) كمكان غير واقعي... وكذلك الامر في (بيلاك) حيث تعيش سوزان جيرودو في رواية (سوزان والمحيط الهادىء)، فهي مؤلفة من مئة جزء حقيقي، شيّق مألوف، الا انها مع ذلك ليست صيغة حقيقية، بل وطن من اوطان الروح.



ويستعيض جيرودو بالعالم الموضوعي الذي يلاحظه ملاحظة دقيقة، بتعقيداته، وادق ملامحه واغربها، عالماً خيالياً كأنه عالم افلاطوني. فكل شيء في «رواياته» مستمد من العالم المعروف، دجاجة، هرة، طالب، تاجر، يتيمة، وكل شيء فيه مصنوع من ملاحظات عن الاشجار والفصول والعادات واهواء البشر، ولكن إما جمعت هذه الملاحظات الطريفة فانها لا تعطي هذا العالم الشيق التافه المنهمك في مشاغله، عالم الانسان المتوسط. بل عالماً فتاناً مخالفاً للمألوف لا وجود له الا في ذهن الشاعر.

ان جيرودو، وهو فنان قبل كل شيء، لا يُلحّ على عالم الاحداث الوضعية التي تتعلق بالحياة الجارية، وهذا ما يشكل مادة الرواية التقليدية، بل انه يمسح ويمحو هذه التدقيقات المتعلقة بجيوات الاشخاص ووضعهم الاجتماعي التي تعطي كائناً ما او شيئاً ما وضعهما «الموضوعي». وتظهر آنذاك بدلاً من البشر والاشياء، والعلاقات بين البشر والاشياء وحسب. ان ما يصفه في رواية (سوزان والمحيط الهادىء) ليس اقليماً ما، بل العلاقات التي قد توجد بين فتاة ما والطبيعة. وينبغي ألا نرى في رواية (جوليت في بلاد الرجال) صورة فتاة بل فضول خطيبة تريد ان تعرف قبل شهر من زواجها ماذا حدث «للامكانات» اي الرجال الذين كان يمكن ان تتزوجهم، فأضاعت اثرهم.

انما الفن تميز، ولهذا لا يستطيع ولا يريد ان يحاكي الواقع وينافس الاوضاع المدنية. ان تحيز جيرودو يقوم على ان لا يرى الناس مستقرين في وجودهم الانساني، مبررين اجتماعياً وعقلياً. بل انه يدرسهم في علاقتهم بالكون: كما لو

كانوا نجوماً او اشجاراً او سُفُناً سكرى، في علاقاتهم بالضياء والسماء والفصول والتيارات ومد البحار. ان الرواية لتتخلى هنا عن فلك البشر والواقعية البشرية. كانت الرواية تفسّر الانسان بالانسان، امـــا جيرودو فيفسّر الانسان بالعالم والعالم بالانسان. فهو بدلاً من ان يتابع العلاقات السيكولوجية والاجتماعية التي كان التقليد يظهر فيها الحياة البشرية، فانه يشير الى التوافق في الحوادث كما يفعل علمـــاء الفلك: «في منتصف ليـلة الحادي والعشرين من شهر آذار عام ١٩٢٢، أبحرتُ كالربيـع تماماً، ولكن بمزاج أصفى، الى لاند شورت[١]». وهو يمزج في الجملة نفسهـا المبـــادىء العلميـة بالطريف المبتـذل ويثير العلاقات والصلات واللقاءات التي تتم في العالم. فوق باخرة تداعب عليها الشمس الغاربة بآخر اشعتها غرفة اللاسلكي، يتلقى جهاز الشاطىء الانبـاء الرياضية، فيكتب جيرودو: «في المكان المحكم الذي يتصالب فيه انعـكاس الشمس وموجة اللاسلكي، كان العامل الذي ينعكس الضوء عليه يشير الى ارتفـاع (الألب) الذي تسلقه الايطاليون امس[٢]». كل شيء ممتزج في الايجاز الشعري للجملة: آخر اشعة الشمس تبلغ غرفة البث في الوقت نفسه الذي حملت اليه الموجة الهرتزية الانبـاء الرياضية: انه عالم بصري، عالم الموجـات المجرد العلمي، عالم الفضول الانساني التافه. واذا كان جيرودو ينحرف فعن طريق هذه الدارات الكهربائية: موجات هرتزية، واعمال رياضية، وسحر الشمس الغاربة، لقد اعتدنا ان ندرس ذلك ونقيمه في كتب ذات طبيعة مختلفة. ان جيرودو يجمع هنا هذه الاثارات الثلاث في جملة قصيرة لامعة مخالفة للمـألوف دقيقة، هدفهـا ان توحي، وتوجد بين مختلف رؤى العـــالم، هذه الوحدة التي يبحث عنها المتصوفون عن طريق اخرى.

ويظل هذا الجهد في بلوغ الوحدة عمـلاً شعرياً محضاً «موحى به» على نحو

«١» جان جيرودو: سيغفريد والليموزان ص ٦٤ غراسه.
«٢» جان جيرودو: أميكا أمريكا ص ١٤ غراسه.

محض . ان جيرودو لا يشيد مذهباً يجمع بين علم الحيـاة والشعر وعلم الطبيعة والحس السليم وغير ذلك ... انه يكتفي بأن يجعلنـا نشعر ان كل شيء مختلف في شكله ، ممتزج ، مليء بالتوافقـات غير المرئية ، وهو يظهر ، ولو عن طريق السخرية أو الصورة «الدقيقة» ، ان الرؤية الانسانية والاجتماعية والسيكولوجية، القائمة على الرتابة ـ وهي رؤية الرواية بالتدقيق ـ هي رؤية ضيقة ، نستطيع ان نهرب منها باستمرار في منعطف عبارة او فكرة ... فأي شيء أيسر من اربع فتيات عائدات ، في الليل ، من منزل ريفي الى (بيلاك) ، متأبطـــات ذراع بعضهن بعضاً ؟ ومع ذلك فهذه المسيرة في ليـــل الريف ، اذا نصبت عليهـــا « الاشارات » الشعرية والصور والمجـــازات ، واذا أبت ان تتحول الى هدية مدنية واجتماعية وجغرافية وعادية ، لأربـع ماشيات وللبلدة المعروفة جـداً التي يجتزنها ، واذا سمت الى السياق العالمي بدلاً من ان تنغلق على نفسها في الحادث الانساني الضئيل الذي تشكله ، فان هذه النزهة الليلية تتخذ عنـــد ذاك رنينـاً كونياً : « اي شيء لا تعد به الحياة حين نلمح فجأة من أعالي احدى الهضاب ، وعلى مسافة توازي بعد الاقرباء والاجداد النائمين، آلافَ المصابيح وقد أضيئت كلها كما يحدث في مركز للهاتف ، وهي تطلب كلهـا ان يتحدث اليهـا البشر : تلك كانت مناقير (بيلاك) الكهربائية ، متطلعة ، واخزة . ثمة أجراس كانت تدعونا ايضاً ، ذات اشكال قديمة ، من كل الفجـاج ، في السهل والجبل (...) كانت كل صفصافة مرتجفة ، وكل ساقية جارية ، وكل يمامة متأخرة تقدم نفسها من تلقاء ذاتها وتتوسع فينا كأنها « استعارة » ، انها لحظة وحيدة تجرأنا فيها ، من خلال الليل ، كما ينظر الانسان من خلال نظارتين سوداويين الى الشمس ، ان نواجه مصيرنا وسعادتنا ، وبدت كل هذه النيران تحت ، وكل تلك النيران الصغيرة في السماء وكأنها سناها (...) وفي بعض الاحيان ينطلق صوت في احد الاثلام ، لقد امسكت البومة فأرَ الحقل . وتختفي نجمة ، كل هذه الملاطفـات الصغيرة لموت حديث او لموت قديم مضى ، تلاطف قلبنا وتعطيه لدقيقة واحدة

خلوده . وخلفنا كان ماضي العالم كله يتراكم فجأة ، وكنا نتحامل على الحواجز لكي ندفعه ، يا للسد الضعيف[1] » .

ان اسلوب جيرودو ضرب من الفرار . فرار خارج عاداتنا في التفكير ، وخارج طرائق الناس في ربط الافكار والصور ، وخارج الرتابة التي تقود كل الحوادث البشرية الى مشاغل انسانية صرف . وكما كان الاسلوب فراراً عنده فان مواضيعه ايضاً تعني الفرار ، بل الهرب في بعض الاحيان : فسوزان تهرب من الريف لكي تغرق في المحيط الهادىء ، وجوليبت تهرب في آخر شهر من شهور خطوبتها لتمضي فترى اولئك الذين كان يمكن ان يكونوا خطّاباً لها . ويهرب جيروم برديني من منزله لكي يبحث عبثاً عن المغامرة ، وتهجر (ادمه) في رواية (انتقاء المختارات) وجود ربة الاسرة الهادىء الضعيف . وليس في سردياته « الروائية » أي « موضوع » آخر اقرب الى الحكاية منه الى الرواية، من موضوع الانسان الذي يتجنب فخاخ هذه المشاكل الحقيرة التي ابتدعتها البشرية : المهنة والبيت والاسرة والرفاهية وهموم الحب ، والمنازعات الزوجية والمآسي الاجتماعية ، وكل مادة الرواية الواقعية .

وما من انسان احتقر الرواية الواقعية احتقاراً خفياً حازماً اكثر من جيرودو . سواء في التفصيل اي في اسلوبه وطريقته ، او في الرؤية الاجمالية ، اي في مواضيعه ؛ فهو يعبر عن نوع من الحياء والاشمئزاز امام هذا المؤثر ، هذا الدنَس هذا القذَر ، هذه المآسي ، هذه « المشاكل » التي تثير الغم ، هذه المآدب الاسَرية ، التي تشكل جملة الحياة البشرية كما يعيشها الناس من جهة ، وكما ترويها الرواية من جهة اخرى . ان أبطال رواياته يهربون من هذه اللعنة، انهم ليسوا ملائكة ولا كائنات خيالية او مثالية . انهم يخضعون لأمزجتهم ولتأثير الطقس ولحدسهم ، ولكن وضعهم الاجتماعي ليس موضع بحث قط ، ولا مطامحهم ولا مشاعرهم الطبيعية والاصطلاحية ... واذا دققنا النظر فليس في

«١» جان جيرودو :سوزان والمحيط الهادىء ص ١٩ غرامه .

ذلك خطأ . ان السخرية هي فن يقوم على ألا نؤمن الا بشكل ضعيف بكل ما فرض علينا . ان الحياة الانسانية في ضعفها ، تعرض علينا اهتمامات حقيرة ، تسمى الطموح والهوى والسعادة . وكانت هذه تشكل مع ملحقاتها من اخفاق وحزن وبؤس ومأساة، ذرائع الرواية الواقعية التي كانت تنظر الى هذه المتطلبات الحياتية المتفاقمة نظرة جدية ، وتجد فيها ملحمة او مأساة . اما المهرجون فانهم يجدون فيها مهزلة . واما جيرودو الساخر ، بعد جيد ، ومع كوكتو وبرتون واراغون ولاربو في وقت معاً ، فانه لا يتحدث عن هذه المآسي ، فهو لا يؤمن بها بكل يسر . لقد وجدت « الرواية الساخرة » بظهوره تعبيرها الطبيعي ، لان جيرودو ليس بحاجة الى ان يكره نفسه كيلا يعتقد بذلك . ولهذا السبب ربما كانت قصيدته اوسع مدى واصعب منالاً ايضاً . فلم يُعط كل انسان ان يكون رواقياً باسماً ...



حوالي عام ١٩٢٥ بينما كانت مـــا تزال تسيطر رسمياً ـ وستسيطر ابداً ـ الروايةُ الوثائقية النــاجحة ، البورجوازية ، الشعبية ، الماركسية ، القروية ، العمالية ، الوطنية ، السيكولوجية والاجتماعية ، الجغرافية والتــاريخية ، كان هؤلاء الخارجون على السنة الروائية ، وكان عددهم كبيراً ، يريدون ان يصنعوا عالماً رمزياً وفنياً بدلاً من ان يخلقوا عالماً روائياً يكون تكراراً للعالم الحقيقي . كانوا عاطفيين ساخرين مزّين كجيد او لاربو ، ولامبالين وبعيــدين على نحو هو الغاية في الكمال كجيرودو ، متوقدين بالالغـــاز والتحدي ككوكتو او برتون ، وكانوا يريدون ان يجعلوا من السرد سحراً اي فناً .

وعمل الشعر والتصوير على انجـــاح هذا التحول . فالرواية المثقلة بأصولها ، وبطبيعتها التي تسوقها الى الحكاية والملاحظة والوصف والاخبار « المروي » لم تستطع ان تتوصل الى ما كانت تبغي كليــاً . واذا كانت السخرية التي وعت الرواية قدرها بوساطتها ، فثارت عليه ، لم تسمح لها بأن تصبح قصيدة الاحداث

كما كانت تحلم بذلك ، فقد غيّرت مع ذلك بنيانها وعاداتها ورتاباتها . ولم تعد الرواية منذ عام ١٩٢٥ حكاية مصنوعة لكي تصف هذه البيئة الاجتماعية او تلك، وتعتمد على هذا الهوى او ذاك باعتباره باعثاً . وحتى اذا تنازلنا عن التعلق بـ « الفن » لكي « تصور » الحياة ، فانها تحازي الحياة الآن بدون حيل او مواضعات . لقد قبلت ان تخضع الابداع للمادة : ولكنها تريد ان تكتشف المادة بعينين جديدتين ، وتفصّلها بحسب الالهام والحب والفضول ، لا بحسب حيل القرن التاسع عشر المنتهي .

الفصل الثامن

تصدّع السرد

تصدع السرد في رواية (مزيفو النقود) ،

– الحياة في فوضاها المقلقة .
– النغم المتوافق لألدوس هكسلي : الرواية باعتبارها فن «الفوغ»[1] .
– ابهام الكائنات : لويجي بيرنديللو ، روبير موزيل ، هرمان بروخ .
– الذوبان في التفاهة .
– الرواية اللامتمركزة ، اختلاط وجهات النظر ، لورنس ديورل تصدع السرد لدى فرنسوا مورياك .
– لعب الضمائر المتعددة ، ولعب الروائي المزدوج .
– التصدع الزمني وبتر الزمن ، فولكنر ؛ الرواية ـ الاحجية ، من ثورنتون وايلدر الى دوس باسوس .
– البحث عن الكثافة .

(١) تطلق كلمة « الفوغ » في المصطلحات الموسيقية ، على قطعة موسيقية ، تتعالى فيها الاجزاء مكررة النغم نفسه .

يحاول جيد ، عن طريق السخرية ، ان يدخل في السرد الحقيقة غير المشيّدة « حقيقة المصادفة » . وكان يود ان يمارس « تصدع » المنطق والسيكولوجية التقليدية مثل دوستويفسكي نفسه . الا ان دوستويفسكي مؤثر ومأسوي اما جيد فلا يعد ان يكون مجرد ساخر .

«وليس لروايتي موضوع. نعم ، اني لأعرف ذلك ، وان ما أقوله هنا يبدو حمقاً في القول ، لنقل ، اذا شئتم ، انه لن يكون هناك موضوع « واحد »... كانت المدرسة الطبيعية تقول : « شريحة من الحياة » . ان خطأ هذه المدرسة الاكبر انها قطعت شريحتها ابداً في الاتجاه نفسه ، في اتجا الزمن بشكل طولاني . لماذا لا نتخذ شريحة عرضانية ؟ او في العمق ؟ اما انا فقد وددت ألا اقطع شريحة البتة . افهموا ما أعني : انني اود لو ادخل كل شيء في هذه الرواية [1] » .

ان في قوله « كل شيء » لمبالغة ، فالاشياء التي تدخل في رواية (مزيفو النقود) قليلة في نهاية المطاف ، المخالفة للمألوف ، والمصادفة ، وتأملات عالم ساخر لحسن الحظ ، الا ان « كل شيء » هو تعبير عن الحساسية الجديدة ، حساسية بروست (التي رفضها جيد حين كان قارئاً في دار النشر ن. ر. ف) وحساسية موزيل التي لم يكن يعرفها ... اذا استطاع المرء ـ ولكن هل هذا ممكن ؟ ـ اذا استطاع ان يستحضر هذه المشاعر وهذا الصفاء وهذه الافراح

(١) أندره جيد : مزيفو النقود . ص ٢٣١ . غاليار .

التي تهملها الرواية بدلاً من ان يرويها ... : سياج الزعرور الذي يفاجئنا ذات يوم كشيء اشد واقعية فعلاً من سائر الاشيـاء . شيء لا تفك رموزه ، ولا ينضب معينه كتجديد للعالم ، ومفاجأة في الكون، مانحاً ايانا هذا « الفرح الذي نشعر به حين نرى لرسامنا المفضّل اثراً يختلف عن الآثار التي كنا نعرفها[1] ».
ان عنصر المفاجأة الذي نجده في حركة ما لا يعني شيئاً ولكنه «موجود» ويبدو فعلاً تاماً : جيلبرت شوان وهي تهب مرسيل بعد ان اعجب بهـا الدُحل التي اهداها اياها ... والعنصر المفاجىء ايضاً في لقاء ما ...

ان كل « مادة الحياة» هذه تتطلب محبة الفنان اكثر مما تتطلب « حكايتها »، ويشعر جيد بذلك ، وهو محـاط بالوجـود الخفي لهنري جيمس وجويس وبروست ... انه في رواية (مزيفو النقود) الدماغ اللاقط الذي يسجل موسماً جديداً من مواسم الرواية . وهو اذ لعب بالا يسرد فاجعة محددة دقيقة معينة ، بل ان يثير فيها تصالب المصائر وحسب والمغامرات الجذابة التي لم ينجزها قط ، وغزارة النوايا ، وغنى المصادفات ، فانه يشعر جيداً ان الفن الروائي يمكن ان يقوم ايضـاً على قول مـا لا اهمية له ، الا ان له قيمة مع ذلك : « لقد بدأت استشف مـا سأدعوه « الموضوع العميق » لكتابي . لا شك في انه سيكون تنافسَ العالم الواقعي والصورةَ التي نكوّنها عنه[2] » .

ان مزيفي النقود هو مخطط الاثر الفني المقبل . مخطط . لان جيد هو كاتب ساخر اكثر منه فنانـاً : فهو يتكهن ، في ذهنه ، بالكتلة والتعقد وموسيقا الرواية التي ستعنى بكل ما يتجـاوز الحكاية ، ويكوّن العنصر المؤثر المسهب للوجود ؛ وينقص ادبه مع ذلك الالتزام النهائي لحساسية الشاعر ، هذا النوع من الالتزام الذي يقطّب جيد امامه ابداً . مراهقـان يكافحـان ضد مشكلات الاسرة ، ويلجآن الى الهرب ، وعالم جمال ، ومدرس موسيقا شيخ ، وامرأتان

(١) مرسيل بروست : من جهة شوان ص ١٣٠ ج ١ . غاليار .
(٢) أندره جيد : مزيفو النقود ص ٢٦١ غاليار .

ذكيتان ، ورجل دين ، وبعض الصبيـان في الثالثة عشرة بينهم روسي ينتحر ، يدور ذلك كله من خلال أسر بورجوازية ، وبيئات ادبية ، ومثوى ، من غير ان يشكل عقدة ، حول الروائي الذي يلاحظ ذلك والذي يُعتبر هو نفسُه احد اشخاص الرواية . وثمة حادثتان عاديتان كأنهما اطاران مزينان حول هذه الكتلة المختلطة : عصابة مزيفي النقود ، وانتحار طفل .

ليس للكتاب اي معنى سيكولوجي او واقعي او اجتماعي او سياسي . انه يضع نفسه بملء ارادته . فوق او تحت وجهـات نظر الاختصاصيين هذه ، وهي وجهات نظر دقيقة اكثر مما ينبغي هذا ان لم تكن كاذبة . انه يحرك الحيوان ، ولتتحرك الشخصيات... ! شأن (الطواف الليلي) التي استخرجها ماكس اونولس من كتاب لشنيتزلر . ينبغي ان نحب ما هو مخالف للمألوف قبل كل شيء ، لأن فيه تتكشف الحياة ، ويغدو الاثر الفني آنذاك « عالماً غامضاً على هوامش حلم ، او مجرد تكرار مألوف لموسيقا الزمان[1] » .

لم يعد هناك قدر يبرزه الراوي سلفاً ، بل فوضى الحيـاة المقلقة حيث يبدأ كل شيء ، وحيث لا ينتهي شيء ... ان شخصيات (مزيفو النقود) لتتصالب وتلتقي ولكنها لا ترتبط . ان حيواتهم التي تتقارب تشكل كبة خيطان مشربكة ، لا عقدة ... وهكسلي المـــاهر القلق يتصرف هذا التصرف في روايته (النغم المتوافق) . فهنـاك حوالي عشر حيوات معـذّبة تدور في الاناء نفسه ـ مجتمع لندن « الذكي » ـ ممتزجة كأنغام « الفوغ » : « انها عملية تحويل الرواية الى موسيقا ، لا على طريقة الرمزيين القائمة على ربط المعنى بالاصوات (...) بل على سلّم كبير في البناء . تأمل بتهوفن ، تغير المقامات ، والانتقالات الصعبة[2] » .

الا ان فن الرواية لم يصبح حتى الآن فن السمفونية ـ هل يمكن ان يصبح كذلك ؟ ـ انه يزداد شبهاً بتلك الصفحات السمفونية حيث تحزر عدة مواضيـع في

(١) لورنس ديورل : كليا ص ١٧ كوريا .
(٢) ألدوس هكسلي : النغم المتوافق الجزء الثاني ص ١٠٠ بلون .

(البيانيسيمو) ممتزجة ، غير متميزة بعد . كان جيد يقول : « ان ما اتمنى ان احققه هو شيء يشبه فن الفوغ ولست ادري لماذا يستحيل في الادب ما كان ممكناً في الموسيقا[1] » . ان كل شخصية عند جيد او هكسلي هي شخصية مسلية ، ذهنية اكثر مما ينبغي لا ريب ؛ وان سحرها يكمن في «النغم المتوافق» وان الشخصيات تهرب وتنعزل وتلتقي كما يحدث في هذه السهرة الموسيقية عند الليدي ادوار تتمونت :

« – قال جون بيدلاك الشيخ لمضيفته : انها مجلة ذات صور كبيرة ، انظري اليها يا عزيزتي هيلدا !

« – فاحتجت الليدي هيلدا خلف مروحتها المصنوعة من الريش وقالت : صه! ينبغي ألا نقاطع الموسيقا . ثم انني انظر (...) .

« كانت الموسيقا مستمرة اثناء ذلك . – انها المتتالية من مقام سي بيمول صغير للناي والدثريات من موسيقا باخ . وكان تولي الشاب هو الذي يقود الفرقة برقته المألوفة التي لا تضارع ، وهو يحني صلبه بتموجات كتموجات البجعة (...) وكان بنجيليوني يقبّل نايه الدبق . كان ينفخ من خلال فتحة النـاي ، وراح عمود اسطواني من الهواء يهتز ، وكانت تأملات باخ تملأ الغرفة الرومانية المربعة (...) وبدا جان سبستيان باخ في الافتتاحية (اللارجو) بمساعدة فَقَم بنجيليوني واسطوانة الهواء كأنه يعبّر عن شيء ما (...) يخيل اليك انك وجدت الحقيقة (...) ولكن هاهي ذي تفلت منك ، لكي تظهر مرة اخرى في شكل آخر بين آلات الفيولونسيل (...) ان مختلف الاجزاء تحيا من حياة منفصلة ؛ فيمس بعضها بعضاً ، وتتصالب طرقاتها ، وتتحد لحظة (...) وكل منها وحيد ابداً ، منعزل ، فردي (...) .

« ثمة مئات الملايين من الاجزاء في التسلسل الانساني ، وقد يكون للضجة الناتجة عنها دلالة بالنسبة الى عالم الاحصاء ، ولكن ليس لها اية دلالة بالنسبة الى

(١) أندره جيد : مزيفو النقود ص ٢٤٣ .

الفنان (...) .

« تمتم جون بيدلاك يقول لمضيفته : لقد غدت هذه الموسيقا مملة . هل يطول العزف كثيراً ؟

« لم يكن لبيدلاك الشيخ اي ميل الى الموسيقا او موهبة فيها ، وكان من الجرأة بحيث يعلن ذلك (...) اجال بصره فوق المستمعين الجالسين وابتسم :

« قال : يبدون كأنهم جالسون في الكنيسة .

« فرفعت الليدي ادوار مروحتها محتجة .

« وتابع كلامه :

« – ما هذه المرأة الضئيلة الحجم اللابسة ثوباً اسود التي تدير عينيها ، وتؤرجح جسمها كأنها القديسة تريزيا في حالة النشوة ؟ [1] » .

ويضاف الى التتابع الموسيقي الرائع في كماله ، المنسجم ، التافه بعض التفاهة في عازفيه ، التتابعُ « الروائي » . النغم المتوافق الذي يشكّل ، في السهرة الموسيقية ، انسانية لا تنقصها خفة الروح بل تنقصها العظمة . « برّز بنجيليوني في الحركة الختامية (...) فصفق الحاضرون . وحيّا تولي بكل لطفه المألوف . ورد بنجيلوني التحية ، حتى الموسيقيون المجهولون ردوا التحية . ودفع المستمعون كراسيّهم الى الوراء ونهضوا . وتصادمت سيول من الضجيج المستمر .

« – ألا ترين ان الشيخ كان يميت من الضحك ؟

« كان بولي لوغان قد وجد صديقة .

« – لا شك . وما قولك في الصغير ذي زغب الجزرة ؟ [2] » .

كانت نتيجة غريبة تلك التي حصل عليها هكسلي حين وضع على شكل «توافق نغمي » متتالية سمفونية من جهة ، ومن جهة ثانية الكائنات البشرية التي تعزفها او التي تتظاهر بالاصغاء اليها ... ان روايته كلها مبنية على هذه النتائج: الانتقال

(١) الدوس هكسلي : النغم المتوافق . الجزء الاول ص ٢٦ - ٣٥ . بلون .
(٢) الدوس هكسلي : النغم المتوافق الجزء الثاني ص ٥٠ .

من وجهة نظر الى غيرها ، ومن مستوى الى آخر . ان المتتالية في الاوركسترا هي تارة ظاهرة فيزيائية (عمود من الهواء يدور في ناي العـازف) وطوراً ظاهرة ثقـافية (فن باخ) وطوراً آخر ظاهرة اجتماعية تتحلل في حوالي خمسين امر تافه (المدعوون الذين يحضرون السهرة العامة) .

ان هذا الابهام وهذه الحياة المشتركة حيث لا يتخذ اي شيء معنى ، وحيث تمتزج النشوة الموسيقية بالحمق الاجتماعي، يشكلان مضمون الرواية: فلا مغامرات فيهـا ولا عقد . انهم اناس يلتقون ويتعارفون (لأنهم اذكياء) ولكنهم لا يرتبطون بحيث يشكلون مأساة . انهم يشكلون ، اكثر مـا يشكلون ، باليه غير منتظمة كالحياة . وان المصائر لتتلامس ولكنها لا تلتقي .



ذلك بأن الروائي «الساخر» كان قبل كل شيء روائي الحيرة السيكولوجية . وحين تخلى عن الشخصيات المصنوعة « كنماذج » ذوي السيرة والمصير ، المنخرطين في مأساة صُنعت لهم ، فانه اعطى « ابهام الكائن » اي اشخاصاً يظلون منقسمين على انفسهم متناقضين ، لا يمكن فهمهم . كان « الادب » يرسم « طباعاً » ... ولكن ليس هناك من « طباع » ، ان هناك ميعان كل كائن : « ان ما تضمره الرواية هو ان الكائنات البشرية ، ان لم يسيطر عليهـا العقل ، فلا اقل من ان تسيطر عليها العواطف المفهومة المرتبة التي يمكن البوح بها، في حين ان الحوادث الحقيقية تختلف كل الاختلاف عن ذلك[1] » . ولقد سبق ان شعر الناس بذلك في ادب دوستويفسكي . ولكن البشر لديه ظلوا مؤثرين بما فيهم من اسرار .

ان سخرية اكثر ذهنيـة جعلت من رواية مـــا في الثلث الاول من القرن العشرين لعبـاً . ففي خاتمة رواية (ضباب) يمثل اوغستو بيريز بطلُ الرواية امام خالقه لكي يتناقش معه. هي ذي «الشخصية» تضع نفسها موضع البحث بنفسها ، كما وضعت الرواية نفسهـا موضـع البحثِ في (بالود) . انه لعب المرايا : رواية

(١) الدوس هكسلي : هدوء الاعماق ص ١٩٠ . بلون .

تنعكس في رواية، او «شخصية» في رواية تنفصل عن انعكاسها في ذهن الروائي، كشخصية في فيلم تخرج من الشاشة . ويمضي بيرنديللو في روايته (واحـد ، لا أحد ومئة الف) ١٩٢٥ ، باللعب الى اقصاه . فهو لم يعد يؤمن بوحـدة الكائن البشري النفسية ، وبالتالي فان روايته لا تستطيع ان تصف شخصاً واحداً ، بل المئات او مئات الالوف من « أضعاف » هذه الشخصية . ان بطـل هذه القصة النفسية ، المفرطة في الغرابة ، (جنجه موسكاردا) هو بكل يسر انسان يلحظ تدريجياً « انه لم يكن يومـاً نفسه »... ولا اي شخص آخر كذلك. « اليك ، اليك اذن الى اين اريد ان اصل . ينبغي ألا تقول بعد اليوم: « ان لي ضميراً ، وهذا يكفيني ». لقد تصرفت بطريقة ما ، ولنسلم بهذا. ولكن متى كان ذلك؟ امس ، اليوم ، منذ دقيقة . والآن ؟ اما الآن فانك على استعداد لأن تسلّم بأنه كان بامكانك ان تتصرف على نحو آخر ، ولمـاذا ؟ ان وجهك ليشحب ... ربما كنت تعترف الآن انك كنت شخصاً آخر ، منـذ دقيقة ؟ اجل ، فكّر في ذلك ملياً : لقد كنت شخصاً آخر قبل هذه القضية بدقيقة ، ليس شخصاً آخر وحسب بل مئة شخص آخر ، مئة الف شخص آخر . وثق فيما اقول فليس في ذلك ما يدعو الى الدهشة . بل فكّر هل تستطيـع ان تثق بأنك منـذ اليوم الى الغد تستطيـع ان تظل الشخص الذي تزعم انك هو الآن[1] » . وكذلك يدرس بروست « تواترات القلب » ، بجفـاف اقل من هذا الجفـاف في روايته (اختفاء ألبرتين) : فألبرتين تبدو فجأة غير آبهة بالشخص الذي كان يفكّر فيها قبل ساعة ؛ ثم يوقظ جُزيء ما صغير هوى عارماً متسلطاً ، سيختفي مرة اخرى بعد بضع ساعات .



ان عالماً كل من فيه ، ذكي ، فاسد ، لا هم له الا اتبـاع لذته او هدسه الشخصي ، لا يوضّح الا باليه غريبة . ذاك هو عالم روبير موزيل الذي اقدم على

(١) بيرنديللو : واحد لا احد ومئة الف ص ٤٤ . موندادوري .

كتابة رواية (الانسان الذي لا سجايا له) في الفترة نفسها تقريباً التي كان فيها هكسلي يكتب رواية (النغم المتوافق) . انها رواية بلا عقدة . وحسب الكاتب لكي يخلق « المؤثر » ان يجعل عدة حيوات داخلية تتجابه ، كل منها وحيدة وعاجزة .

ان رواية (النغم المتوافق) هي عالم ما بعد الحرب ، مجتمع « متطور » قلق ، ذكي ، بلا قيم ولا مطلق . وينطبق هذا التعريف نفسه على رواية (الانسان الذي لا سجايا له) . ومع ان موزيل يجعل احداث روايته تدور عام ١٩١٣ الا انه يكشف باستمرار عن انسان عام ١٩٢٥ . ففي فيينا خيالية نجد فناناً مخفقاً ، والتر ؛ ودبلوماسياً ، توزي ؛ وزوجته التي استدعت ديوتيم لحبها الفلسفة ؛ وقائداً سخيفاً الى حد ما ، ستوم ؛ والصناعي (ارنهايم) ، ولا سيما الشخصين القلقين اللذين يرتكبان المحارم الى حد ما ، اغاتا واخيها ألبريخ «الانسان الذي لا سجايا له» . ان شخصيات هكسلي لتقترب من هذه الشخصيات في كثير من الامور . فهم متحركون مثلهم ، وكاريكاتوريون كذلك ، امسك بهم المؤلف في تراجع التهكم واليأس : « الحق ان لندنر كان يحوّل كل ما يمسكه تحويلاً مطلقاً الى امر اخلاقي (...) كان ينام سبع ساعات . وكانت واجباته في التدريس (...) تشغل ما بين ثلاث ساعات وخمس من يومه . وكان يخصص خمس ساعات من العمل المستمر للقراءة (ما يقارب عشرين الف ساعة في عشرة اعوام!) كما كان يقضي ساعتين ونصف الساعة في كتابة اعماله الشخصية (...) كان يبدو له المثل الاعلى للعالم على شكل جمعية من الاشخاص الاخلاقيين ، ملؤهم الشعور بالمسؤولية ، يدافعون - باعتبارهم الجيش المدني للرب - ضد تقلب الطبيعة الدنيا ويجعلون من الشؤون اليومية معبداً للصلاة (...) ولو ان شخصاً ما راقب برنامجه اليومي ، فسرعان ما سيلاحظ انه لا يشتمل ، بما فيه من متنوعات ، الا على ثلاث وعشرين ساعة ؛ هناك اذن ستون دقيقة لكي يتم نهار كامل ، ولقد خصصت اربعون دقيقة منها ، نهائياً ، للمحادثات ، وللفائدة التي

يجنيها من فهم جهود الآخرين وطباعهم...[1]».

ان هذا النص يمكن ان يكون لجيد في (اقبية الفاتيكان) او لهكسلي : ففيه رؤية روائية قائمة على الذهن النقدي وحده . ما من « شخصية » ترضي الآخرين، وكل فرد يعبر على نحو غير مرئي عن فراغه الخاص . وكل ما يقوله أو يقوم به مسجل سلفاً كأنه شيء «سلبي» : فالدراسة الروائية ، في اقصى حدود « الرواية الساخرة » لا تهدف الى ان تخلق او تؤلف او ترسم اشباح الاشخاص (ولو بنقدهم نقداً عنيفاً) صنيع الرواية الواقعية ، بل تهدف الى ان تفككهم . وغدت الرواية نفسها نقيض الرواية ، فهي لا تشكل « مغامرة » بل غياب المغامرة . والعقدة الظاهرية في رواية (الانسان الذي لا سجايا له) في الجزء الاول منها ، (تكوّن جمعية سرية تهيء لعام ١٩١٨ الذكرى السبعين لجلوس فرنسوا جوزيف على العرش ـ ولا بد من الاشارة الى ان الرواية كتبت بعد سقوط الامبراطورية) ان في هذه الذريعة الروائية ما في رواية (اقبية الفاتيكان) من هزل . (اقامة بابا مزيف مكان البابا الحقيقي) أو رواية (الحلقة المفرغة) [2]، (اختراع « البنطال ذي الدواليب») .

ان السخرية لأقل ظهوراً في ثلاثية هرمان بروخ (السائرون في نومهم) (١٩٢٨ - ١٩٣١) ولكنها ثابتة كذلك . فبروخ الذي يكاد يكون معاصراً تماماً لموزيل ، يعطي هذا الآخر ، لأول وهلة ، انطباعاً بأنه يكتب « تاريخاً ». وكما استحضر موزيل الامبراطورية النمسوية الهنغارية فان بروخ يدرس ، ظاهرياً ، اجيال ألمانيا الامبراطورية، مؤرخاً تاريخاً دقيقاً ـ كل خمسة عشر عاماً على حدة ـ مادة كل من رواياته : (بازنو او الرومنطيقية) ١٨٨٨ ؛ (إش او الحكم المطلق) ١٩٠٣ ؛ (هوغونو أو الواقعية) ١٩١٨ .

(١) روبير موزيل : الانسان الذي لا سجايا له . الجزء الرابع ص ١٥ و ١٩ منشورات دي سوي .
(٢) لألدوس هكسلي .

وكما حدث لدى موزيل فان ما كان يمكن ان يكون لوحة اجتماعية شاملة وتصويراً لعصر ما ، يذوب في رواية « تحتقر موضوعها »، ان الضابط بازنو يمثل عصراً بأكمله ؛ فقد رُسم بكل اوهامه وكل نبله وكل غمه. الا انه يظل قوقعة فارغة . ان الروائي الطبيعي - كتوماس هاردي حين كتب « جود الغامض » - كان يضع نفسه هو ايضاً في مكان اعلى من بطله ، ويتأمله من وجهة نظر « بيولوجية » ، ولكنه في برودته وعلوه ، يحتفظ بتعاطف حاد وشفقة واضحة نحو هذا البطل الانساني المسكين ... اما الروائي الساخر فليس يشعر بالشفقة الحذرة نفسها ، فهو لا يفصح عن قسوة القدر البيولوجي وحسب ، بل يلوم ايضاً حقارة الكائن الانساني الذي يعاني هذا القدر . فهو يشرّح بلامبالاة غاضبة : جندياً من الريف كبازنو ، وبورجوازياً صغيراً تحركه فكرة الثورة كإبش ، ووقحاً يائساً كهوغونو ، وهؤلاء كلهم ليسو بالنسبة الى بروخ الا فئران تجارب ودمى ، وعليهم يُظهر بروخ ان الانسان ليس مأساة ، بل افلاس ...

وينبش بروخ وموزيل شخصياتهما اكثر من اي روائي « سيكولوجي » ولكنهما يفعلان ذلك لكي يظهرا ان هذه السيكولوجية هي تفاهة ... انهما يصوران عالماً ، وغماً ، وأزمة ضمير ، وكل ذلك لا يشكل مأساة تحرك المشاعر ... ذلك بأنهما لا يسعيان الى تحريك المشاعر . انهما لا يريدان ، بالتدقيق ، ان يظهرا مسرحية ما على شكل بادٍ للعيان ، ولا يعتقدان ان الافلاسات البشرية الصغيرة تستحق اسم المآسي ... ان المأساة ، اذا وجدت ، هي في نظرهم وفي نظر القارىء الكشف في أعماق الدراسة السيكولوجية عن « خواء » السيكولوجية البشرية .

ولقد سبق ان شعرنا بذلك لدى جيد : فبالود هي مخطط أولي في خمسين صفحة متكلف ومُسلٍ بقلم كاتب فرنسي ، لما ستصير اليه ، على نحو اقوى وأثقل ، وفي ست مئة والف صفحة رواية (الانسان الذي لا سجايا له) بقلم كاتب جرماني... ان الرواية الساخرة مع جيد وبيرنديللو وهكسلي وبروخ

وموزيل تجعلنـــا نشعر بملل الروائي وعنفه تجاه مآسي القلب ، والسيكولوجية العلمية ، والنظرة الجدية للارتباكات البشرية الدائمة . وهذه « السخرية » تتخـذ شكلًا مؤثراً ايضاً لدى الكاتب الايطالي بيرنديللو ، وطريفاً لدى الكاتب الفرنسي جيد ، ومليئاً بالتهكم كذلك لدى الكاتب الانكليزي هكسلي ، كما تتخذ شكلًا اعمق وأخبث لدى روبير موزيل وهرمان بروخ .

بيد ان الرواية الساخرة تمزج بين هدفـين : الاول هو هذا الميل الى تصوير الانسان في تعقّد دوافعه وبواعثه السيكولوجية التي لا قيمة لها ، وذلك بتحويلها الى ملهـاة هانئة ؛ وفي هذا تعمق « للتحليل السيكولوجي » وتخلٍّ عنه ، من غير اعتراض ظاهري على الشكل الخارجي للرواية ، اما الاتجـاه الثاني فله نتيجة اسرع : فالروائي الذي اقتنع بما تشتمل عليه « العقدة السيكولوجية » من تفاهة لا يكتفي بأن يفضح شخصياته من حيث انهم ابطال نموذجيون ، ولا ان يحفر بسخرية في الفراغ الذي يقدمونه تحت اسم « السيكولوجية » . انه يرى الرواية آنذاك لا على انها وصف مليء بالمواصفات « لمأساة انسانية » محددة ، بل يراهـا وكأنها نوع من سبر الاكاذيب والمسرحيات والمآسي المزيفة التي يخلقها البشر .

وليس للرواية آنذاك ان تتجـه نحو حادث يومي يُدرس دراسة رصينة . « ويشرح الناقد فورستر بشكل ممتاز ان الحكاية لا قيمة لها . فكل ما هنالك خيط زمني ، وسلسلة من الحلقات المستوية[1] » . وعلى نقيض ذلك ، يغدو من المفيد ألا « تُروى حـكاية » تقاد من وجهة نظر وحيدة لراوٍ يدّعي الاخلاقية (ولو كان فظاً كبلزاك) بل ان يشرح فوضى الحياة نفسها ، واختلاط المذاهب الاخلاقية ، والواقع الانساني بطبيعته اللافقرية ، المضحكة ، الهاربة .

وغدا الاتجاه الثاني الذي حوّل الرؤية الروائية وبنيان الرواية الفني ، اتجاهاً واعياً بسرعة . فالروائي الحقيقي فنان يشغله البنيان الفني الروائي اكثر مما تشغله رؤية فلسفية للسيكولوجية البشرية . ان جيل عام ١٩٢٥ الكبير ـ حيث التقى

(١) ريموند لاس فرنياس : خيالة خفيفة ص ٦٩ . ألبان ميشيل .

جويس وفرجينـــا ولف و ا. م. فورستر وألدوس هكسلي ، بكاتبين ناضجين كجيد وبيرنديللو ، وبيروست وكافكا المتوفين ، وبوزيل وروخ المنعزلين ـ هذا الجيل قد اثبت وجوده أول الامر على المستوى الفني والجمالي ، رافضاً البناء المأسوي للرواية ، وكان لا بد للمخيلة الروائية بعد افلاس العقدة السيكولوجية والاجتماعية من ان تبحث عن هندسات اخرى .



لقد تغيرت الرواية اذن، كمنظر يُشاهَد من الطائرة ، حين حلّت محل نقطة النظر الوحيدة التي كانت تحدد راوي الرواية التقليدية ، وجهات نظر متعددة . وقد شرح جيد ذلك ذات يوم لروجـه مرتان دو غار : « ولـكي افهم فكرته ، اخذ ورقة بيضاء ، وخطّ عليها خطاً افقياً مستقيماً . ثم تناول مصباحي وحرّك النقطة المضيئـة منه ، ببطء ، من اول الخط الى آخره قـال لي : « هـذه هي روايتك (باروا) ، وهذه هي روايتك (اسرة تيبو) ... انك تتخيل حياة شخص ما ، او تاريخ اسرة ، ثم تلقي عليهـا ضوءك ، بأمانة ، سنة فسنة ... اما انا فاليك كيف اريد ان أؤلف روايتي (مزيفو النقود) ... » قلب الورقة ورسم عليها نصف دائرة كبيرة ووضع المصباح في وسطها ، واذ حرّكه في موضعه ، جعل يدير شعاعه على طول الخط المنحني ، ممسكاً بالمصباح في نقطة المركز : « هل فهمت ما اعني ، يا عزيزي ؟ انهما نوعان من الجمـالية . امـا انت فتعرض الاحداث عرض مؤرخ ، في تتابعهـا الزمني ، انهـــا اشبه شيء بمشهد يمر امام القارىء وانت لا تروي قط حادثاً ماضيـاً من خلال حـادث حاضر[1] ... » . وهكذا كان يشعر جيد ، باعتباره مشرّعاً للرواية اكثر منه روائياً ، بدنو حقيقة روائية جديدة . فتفكك الزمان واختلاط وجهـات النظر يسمحان بالقاء عدة انوار على المـادة الحية بدلاً من نور واحـد ؛ كما يسمحان بصنع مقاطع من زوايا مختلفـة ، بحسب شتى التجسيمات . ان قفزة فوق خمس وثلاثـين سنة ،

(١) روجيه مرتان دو غار : مجموعة آثاره الكاملة ـ غاليار.

وتأملات جيـــد هذه ، تبشر برواية ميشيل بونور التي ظهرت عـــام ١٩٦٠ : (درجات) ، حيث نجد مجموعة من الحوادث التي لا دلالة لها ، ذات رتابة محض - بعض اسابيع من حيـاة صف في ثانوية باريسية - قد درست دراسة دقيقة من خلال وجهات نظر اشخاص متفاوتين فيما بينهم تفاوت المدرسية والتلاميذ .

ستسعى رباعية لورنس دوريل التي ظهرت بعد عام ١٩٥٠ ، وعلى نحو اشد غنى (جوستين ، بالثازار ، مونتوليف ، كليا) الى خلق ابعـــاد جديدة للمخيلة الروائية . ففي مدينة الاسكندرية المثقـلة بالعبير الشرقي والجمـالية الانكليزية ، يخلق اللقاء بين بعض الشخصيات ذات النزعة الامية ارتباط الحوادث والمغامرات التي تشكل نوعاً من « النجمة الخماسية » الهندسية : وذلك في دلالات مـا فوق الواقع لأربع قصص غرامية تتعاظل الواحدة في الاخرى . وهنـــا ايضاً يجعل دوريل من الاحداث الخاصة التي تكوّن «الموضوع الجيد» في الرواية التقليدية ، نوعاً من الاحجية علينـا ان نشعر من خلالهـا ، وفق مقصده ، بحقيقة هي فوق الحقيقة البشرية: « اذا كنت تريد ان تكون ، لن اقول متفرداً ، بل معاصراً وحسب ، فعليك ان تحـاول صنع « رباعي » كما في لعبة البوكر ، على شكل رواية ؛ وعليك ان تحرر محوراً مشتركـاً من خلال الحكايات الاربـع مثلاً ، وتقدم كلاً منها الى النقـاط الاربع الاصلية ، ان الاستمرار لا يجسّد « زمناً مستعاداً » بل يجسد زمنـــاً متحرراً . ويعطيك منحنى المكان سرداً على شكل مجسّم ، بينا تصبح الشخصية الانسانية التي تُرى من خلال الاستمرار موشورية الشكل (...) لن يكون هناك شيء «منشود» . مجرد حكاية عادية . فتى يلتقي فتاة . . . ولكنك حين تتصرف على هذا النحو فلن تجري كمعظم معاصريك فوق خط مُنقّط...[1] » .

هل نحتاج فعلاً الى ايجاد منحنى مكاني لنوضح الحاجة الى «تداخل»المغامرات، هذه الحاجة التي ظهرت حديثاً ، كيما نحصل على رواية ذات عدة ابعـاد ، اكثر

(١) لورنس دوريل : كليا ص ١٦٨ - كوريا .

من سرد ذي خط واحد؟ ليس من عادة دوريل ان يكون مدعياً بل يغلب على ادبه ان يكون محمّلاً بالألوان والمؤثر والمفارقات، والانفعال، وحتى بالبلاغة... الا انه حين عرض عام ١٩٠٤ في رواية (كليا) مخطط اثره، صنيع بروست قبل ثلاثين عاماً في رواية (الزمن المستعاد) فلا بد لنا من ان نقبل صيغه. ألا تظهر هذه الصيغ ان الرواية تدعي الهرب من «الزمن الرسمي» والسيرة، والسرد المحكم قياده، والخط المنقوط، لكي تعبّر عن هذه الحقيقة الأعمق في الانسان، التي لا تخص الحكاية والتي كانت تعبّر عنها فيما مضى المقالة الصوفية والاعترافات والشعر؟

ان رواية على شكل جسم متعدد الصفحات ترفض وتحتقر الخط المستقيم للحكاية الامينة الجريئة العاطفية السيكولوجية الاجتماعية... ان لورنس دوريل، الروائي العالمي الوحيد بعد عام ١٩٤٧، يبني نظرية هذه الرواية. ومع ذلك فان هذه النظرية كانت قد صيغت منذ عام ١٩٢٠[١]، في محادثات أندره جيد وروجه مرتان دو غار، وفي ادب جويس الذي كان ما يزال مخفياً، وفي ادب بروست الذي يدين بشهرته لليون دوديه.. ان حضارة ادبية كاملة تتطلب من الرواية ان تعبّر لا عن الحياة الاجتماعية والسيكولوجية بل عن الازدواجية الرمزية للحياة، هذه الازدواجية التي كانت تقوم عليها الملحمة والشعر.

كان جيد عام ١٩٢٠ يؤاخذ مرتان دو غار قائلاً له: «انك لا تروي قط حدثاً ماضياً من خلال حدث حاضر». الا ان هذا المأخذ لم يكن صحيحاً: فقد لجأ مرتان دو غار الى هذه الطريقة ونجح فيها نجاحاً بالغاً في رواية (لاسورلينا).

كما استعملها فرنسوا مورياك كذلك، في الفترة نفسها. وما من اثر اكثر مهارة واكثر «جدة» في «الرجوع الى الخلف» وفي فن مزج الحاضر والماضي، والماضي البعيد، مع المحافظة على استعمال الماضي الناقص من رواية عقدة الافاعي

(١) مرتان دو غار: مجموعة آثاره. المجلد الثاني ص ١٣٧١ - غاليمار.

مثلاً التي ظهرت عام ١٩٢٠ . فعلى اعتراف رجل في الثمانين من عمره يتنقل حاضر باهظ خانق : شيخ بخيل لئيم منطوٍ على نفسه ، يكتب انتقاماً لذاته ، صفحات ستقرأ بعد موته . انه ليلعب بالزمن في كل فصل ، فيذكّر بالمرحلة الفلانية من حياته ، ثم يصعد الى ابعد ، ويعود الى الحاضر ... يقول في مطلع الفصل العاشر : « اعود الى هذا الكراس بعد نوبة اسلمتني الى رحمتكم نحواً من شهر». ثم يقول بعد خمسة اسطر : «في يوم الاحد الماضي» جاء فيلي ليؤنسني...» ثم نقرأ بعد صفحة واحدة تأملاً لا زمن له حول حياته جملة : « انظري يا ايزا مدى تعاستي ... » وتقوده هذه العبارة ، باستطراد ماهر ، الى حادثة مضى عليها عشرون عاماً ، هي ذكرى ابن اخت زوجته . كما ان هناك اشارات لما سيحدث بعد موت الراوي اي في المستقبل ... وحين وضع مورياك ، بشكل اعتباطي تاريخ الفصل العاشر في تموز ١٩٣٠ ، فقد أتمّ فيما يقارب الخمس عشرة صفحة ، عملاً جباراً يقوم على حمل القارىء على التتالي الى تموز ١٩٣٠ ، حزيران ١٩٣٠ ، ١٩٣٢ (المستقبل) ، ١٩١٠ ، ١٩١٤ ، ثم الى تموز ١٩٣٠ ... ونحن نتعرف هنا ، في يسر ، الطريقة التي سيلجأ اليها هكسلي بعد عدة اعوام في روايته (هدوء الاعماق) والى طريقة عزا الناس قيمتها آنذاك الى بروست...

والفرق بين بروست وهكسلي من جهة ، ومورياك من جهة اخرى ، هو ان الطريقة ظاهرة جداً لدى الاولَيْن ، بينما يبدو مورياك وكأنه يكتب وفق الطريقة التقليدية ، ويقوم بشيء من الغنج في ربط العبارات ، على حين يهمل هكسلي ذلك ... وكذلك فان رواية (والدة) ١٩٢٣ تدخلنا في ضمير احد الاشخاص تارة ، وفي ضمير شخص آخر طوراً ، ومرة في ضمير الروائي الذي يراقب اشخاصه (وهذا ما اخذه سارتر على مورياك عام ١٩٣٨ في مقالته المشهورة) . هوذا ايضاً نهج فني ظهر « قبل » ان تُنشر (مزيفو النقود) و (النغم المتوافق) ، وسيجعل جيد وهكسلي من هذا النهج موضع فخر لهما . كل ما في الامر ان هذا النهج الفني مُقنَّع لدى مورياك بالمهارة والحذَر بدلاً من

أن يُبرز كأنه اكتشاف ثوري ...

ومهما يكن من أمر فان الرواية شعرت « بضرورة » اللعب بنسبية الصيغ الزمنية ، و بـ «وجهات النظر» لكي تقدم حقيقة أكثر تعقيداً وأشد تركيباً . سيعجب الناس بهذه التصدعات لدى بروست وجيد وهكسلي لانها وُضعت في ادبهم على نحو ظاهر. اما فيما يتعلق بورياك الذي لا يستعملها الا بشيء من الحياء والسرية في قصة تنتهج اسلوباً تقليدياً في ظاهره ، فهذا يثبت ان هذه التصدعات كانت امراً لا يمكن تجنبه .

ويبدو ان الامر قد انتهى بالنسبة الى القصة التي ينقلها راوٍ موضوعي ، يجلس على كرسيه ، هو مؤلف مذكرات تاريخية ماهر غني بالوثائق حول حكاية ماضية ـ إلا ان الرتابة ستثأر لنفسها ـ ولا بد ان نعيد الى المخيلة والى الحياة طبيعتها البديهية . وكما ان فن الاخراج قد تجدد حوالي عام ١٩٢٥ وذلك حين جعل الممثلين يتجولون بين الصالة وخشبة المسرح ، فان الرواية كانت تتلهى بأن تضع الروائي موضع الاتهام . وفي الفترة نفسها التي القى فيها بيرنديللو في الميدان الرمزي بمسرحيته (ستة اشخاص يبحثون عن مؤلف) وهي سخرية من المأساة ، كان جيد يدخل في رواية (مزيفو النقود) وهي سخرية من الرواية ، الروائي نفسه الذي يكتب الكتاب ... ولم يدفع بروست اثره الى الطبع الا بعد ان جعل من الراوي ، مرسيل ، الشخصية الاساسية التي يمثل شعورها نوعاً من اللعب المرهف للمرايا المتوازية ، حيث تنعكس عليها شخصيات (الزمن المفقود) في كل جوانبها الى ما لا نهاية له ... ويلعب هكسلي في رواية (النغم المتوافق) اللعب المزدوج نفسه : « ادخال روائي في الرواية . ويُتخذ هذا ذريعة لتعميمات جمالية (...) وان نماذج من كتابته يمكنها أن توضح طرائق اخرى ، محتملة أو غير محتملة لسرد حكاية ما [1] » .

وقد نرى في ذلك مجرد « لعب ذهني » ادبي بحت على شيء من التحذلق. الا

(١) هكسلي : النغم المتوافق الجزء الثاني ص ١٠١ بلون .

ان هذه الطريقة المصطنعة ـ ادخال الروائي في الرواية ـ تحدد بالتدقيق الفترة التي رفض فيها الروائي الامتياز المدرسي في ان يكون المعلق على شخصياته والشارح لهم ، والمعلّم الذي يفسرّهم ، والسيكولوجي الذي يستخرج منهم دلالتهم ... فهو يطرح المشكلة قبل ان يمحي امامهم : انه يجرّ « الراوي » من مقعد المنشىء ، وعالم النفس لكي يسأله هل يحق له ان يجعل من نفسه ذهناً يعرف كل شيء ، وعالماً اجتماعياً وعالماً نفسياً ومفكراً ...

وليس ذلك الا رد فعل طبيعي صدر عن الروائي تجاه عصر جديد طرحت فيه على بساط البحث مسلمات الرواية وامتيازات الروائي . كان الروائي ، حتى العصر الذي نبحثه ههنا ، يروي « حكاية » ويطلب الى شخصياته ان تقوم ، في هذه الحكاية بالدور الذي يقدره لها ... اما الآن فقد تغيّر كل شيء . لقد عدل جيد وأونامونو وبيرنديللو وبروست وهكسلي عن سرد الرواية على طريقتهم ، وها هم يعطون الكلام لـ « الاشخاص » دون ان يسعوا لتفسيرهم وتأويلهم .

ولهذا السبب ظهرت لديهم ، خلال فترة وجيزة من الزمن ، محاولة معارضة استقلال الاشخاص باستقلال الروائي . وهي « ازمة » قصيرة ، « ادبية » بعض « الشيء » ... وعمّا قريب ستمّحي وجهة نظر الروائي امام « النهج الفني»[1] الجديد للرواية الذي سيقوم « على ترك الكلام للأشخاص فقط » : لقد ولدت رواية القرن العشرين .



كتب سارتر عام ١٩٣٨ قال : « ان معظم كبار المؤلفين المعاصرين ، امثال بروست وجويس ودوس باسوس ، وفولكنر وجيد و ف. وولف قد حاولوا ، كل على طريقته ، ان يعتبروا الزمن[2] » . والحق ، ان لعب الروائي

(١) Technique

(٢) جان بول سارتر : مواقف الجزء الاول ص ٧٧ . غاليار .

بالزمان كان ماهراً جداً لدى الروائيين ما بعد الواقعيين ، ولدى فرنسوا مورياك مثلاً الذي يستعمل لأهداف شخصية النهج الفني لمذهب مـــا بعد الواقعية . فالروائيون لم يكونوا يجهلون الاختصار ولا الرجوع الى الخلف ، وان أدنى رواية تقليدية مكتوبة عام ١٩٢٠ كانت تعرف كيف تلعب بالزمن فتجعل المشهد يدوم مدته الحقيقية مرة ، وتلخص ثلاثة اشهر او ثلاثة اعوام مرة اخرى ، بل قد تتوقف في بعض المرات عند تحليل لحظة مختـــارة ، لكي تجمدهـا في الديمومة .

ان مرسيل بروست لم يقم ، اجمالاً ، بأية ثورة في الفهم الفني ، خارج فلسفته في الزمن التي اتخـــذت ذريعة لرواياته والتي تشكل « نظرية » . فهو يستحضر الماضي ويحلله ويتوقف عنده ، ويقوم فيه بتقريبـــات . ولكن ، لا شيء ، في نهاية المطاف ، في مسلكه ، وفي الانطبـــاع الذي يحدثه ، يحيد عن « رواية التحليل عن (أدولف) مثلاً ، اللهم الا عبادة الشؤون الدقيقة جداً . ان قراءة مرسيل بروست لا تعطي ، مباشرة ، احساساً جديداً بالزمن : لأن بروست يكتب عن الزمن ، الا ان روايته تجري ببطء شديد لا شك ، دون ان تخلق انطباعاً آخر غير انطباع عن التاريخ (اذا استثنينا المقـاطع « النظرية » لقطع الحلوى ، ولبلاط البندقية ، الخ... التي لا تشكل نهجاً فنياً جديداً في الرواية ، بل تأملات ودراسات) .

اما فولكنر فيبدو اكثف وأقسى لأنه تخلى عن التحليل . ان كثافة الماضي عنده لا تُقدم الا من خلال كثافة الضمائر . ونحن نتابع في رواية (الحَـرَم) يوماً فيومـاً مشاعر مختلف الاشخاص والحوادث ، وينبغي ان ندرك الاحداث المأسوية في الرواية من خلال تذكراتهم ، وافكارهم الشاردة . ونحن نفهم رويداً رويداً ، من خلال الكتاب ، ان الفتاة (تمبل) قد فُضّت بكارتها بوساطة عرنوس ذرة ، بيد ان القارىء حين يتصفح الرواية بالمقلوب ، او حين يعيد قراءتهـا لا يستطيـع ابداً ان يعثر بالتدقيق مرة ثانية ، على هذا الحادث العرضي او يضعه في

صفحة معينة ... اذ ينتهي الامر بهذه الجريمة الى ان تفرض نفسها على القـارىء دون ان تذكر قط . ويصعد السرد في رواية (أبشالوم يا أبشالوم) تدريجياً في الزمن قرناً كاملاً الى الوراء . لأن فولكنر بدأ الحكاية من نهايتها . وفي رواية (الصخب والعنف) تظهر ببطء ، ككتلة يصعب تحديد تاريخ لها ، من خلال المنولوجات الداخلية المتجـــاورة ، لعدة اشخاص ، ومن خلال ضمائرهم المجزأة المشرّمة ، حكايةٌ على قدر كبير من الاضطراب ، لأسرة من المسيسيبي ، معظم افرادها تقريباً معيبون . اضف الى ذلك ان ترتيب الفصول نفسه يشكل تصدعاً في الزمن : ٧ نيسان ١٩٢٨ ، ٢ حزيران ١٩١٠ ، ٦ نيسان ١٩٢٨ ، ٨ نيسان ١٩٢٨ .

ويعتمد ألدوس هكسلي عام ١٩٣٦ هذه الطريقة الاخيرة في رواية (هدوء الاعماق) . فهو يؤرخ فصوله على التوالي بـ٣٠ آب ١٩٣٣ ، ٤ نيسان ١٩٣٤ ، ٦ تشرين الثـاني ١٩٠٢ ، ٨ كانون الاول ١٩٢٦ ، ٦ تشرين الثـاني ١٩٠٢ ، ٨ نيسان ١٩٣٤ ، ٣٠ آب ١٩٣٠ ، ٢ نيسان ١٩٠٣ ، ١٦ حزيران ١٩١٢ ، الخ ... ومن البديهي ان الرواية تصبح احجية بالنسبة الى القـــارىء وتوحي ، خلف تاريخ مشوّش ، من « عمق » المصائر . اننـا نعرف القصة ونعيـد بناءها على مراحل ، وهذه هي الطريقة نفسها التي نلجأ اليها حين نعيد التفكير في حياتنا ذاتهـــا ، عن طريق سبر جزئي لا عن طريق تسلسل زمني كامل . وان نجاح هكسلي أمر لا ريب فيه . ويستعيـد لوي غيّو هذه الطريقة في رواية (لعبة الصبر) .

وكذلك استسلمت فرجينـا وولف ، قبل هكسلي ، الى لعب مختلف بعض الشيء : فالحكاية تبدأ في رواية (اورلندو) التي ظهرت عام ١٩٢٩ ، في القرن السادس عشر مع بطل يدعى اورلندو ونجد انفسنا في القرن السابع عشر او في القرن الثامن عشر ، دون ان تنبئنا الكاتبة بذلك تقريباً ، كما ان هذا البطل قد صار بطلة من غير ان يشيخ .

ولقد اكتشفت الرواية طريقة جديدة في الاحساس والتخيل، في الزمن الذي بُعث « وأعيد التفكير فيه » عند بروست ، وفي الزمن المجزأ المشرّس عند فولكنر او هكسلي . واذا كان على القارىء « ان يعيش » الرواية ، فمن التعسف ان تدرك الاحداث فيها وفق ترتيبها الزمني . ان الترتيب الزمني لا يفرض نفسه علينا الا حين نقرأ فصلاً من التاريخ ، وعلى نقيض ذلك ، فشعورنا بالحياة وبالماضي كما نعيشه ، لا يعبّر عن نفسه باتباع التأريخ كالقصة والرواية التقليديتين .

الا ان تصدع السرد لا يتحول قط الى « بتر الزمن » . ومهما كان هذا البتر ضرورياً في بعض الحالات ، فانه يستمر في الظهور على شكل طريقة ، هي طريقة يسيرة جداً . والواقع ان الانطباع عن العمق المُعاش الذي يعطينا اياه فولكنر يقوم على ان « ضمائر عديدة » تعيش الرواية بالتناوب ويتصل بها القارىء اتصالاً مباشراً ، اكثر من ادراك مؤخر للأحداث . ونجد تعدد الضمائر ايضاً في رواية (هدوء الاعماق) كما نجده في رواية (الامواج) لفرجينا وولف. بل ان ثلاثية دوس باسوس الكبيرة (الولايات المتحدة الاميركية) تدين بالانطباع الذي تعطيه عن الحياة الجماعية وعن الكثافة الاجتماعية الى تجزئة وجهات النظر ، أكثر مما تدين لتصدع السرد .

ونجد قبل ذلك ان التأليف في مطلع القرن قد اعتمد على نوع من السفسطة، وعلى نوع من الحاجة الى « الكثافة » . وذلك بوضع سِيَر خمس شخصيات ماتوا في حادث اصطدام ، الواحدة بجوار الاخرى ، في الكتاب الواقعي كل الواقعية لثورنتون وايلدر (جسر الملك لويس القديس) - السلف الكلاسيكي « للرواية الاميركية » - ويحاول دوس باسوس في روايته المشهورة (المتوازي الثاني والاربعون) عام ١٩٣٠ ان يقوم باستحضار ضخم واجمالي للحياة الاميركية من عام ١٩٠٠ الى عام ١٩١٧ ، ويظل الاشخاص شبه مجهولين ، رغم انهم يتناوبون الحديث وتُسقط الرواية ، على نحو متناوب تقريباً ، فوق ثلاث شاشات مازجة

باستمرار مختلف اشكال استحضار الواقع : أحداث عاشتها بعض الشخصيات ، مـــاك ، ثم جني الخ ... ومونولوجات داخلية تعترض السرد ، وتحمـــل في كل مرة هذا العنوان « عين آلة التصوير » واخيراً قصاصات من الصحف أدخلت في النص على نحو فظ ، مختلطة بدون تواصل ، تعطي العين الانطباع الذي تحصـــل عليه حين تتصفح عناوين الجرائد : « مدير احدى المدارس لا يبيح القبلات . مات ثلاثة اشخاص بعد ان أكلوا لحوماً محفوظة . ستنير مصابيح ذات اقواس الاقسام المظلمة من شيكاغو[1] » . ومما يدعو الى العجب ان الكاتب السوفياتي بيلنياك ، قد لجأ في الفترة نفسها الى هذه الطريقة ، ونعني بها ادخال نصوص قصيرة مقتطعة من الصحف في الرواية ، وقصاصات من الاخبار الجديدة ، وعناوين الصحف . وبهذا المعنى فان رواية (الفولغا يصب في بحر قزوين) تتخلى عن الواقعية الموضوعية ذات الخط الواحد ، لقـــاء بحث جمالي وفن يلعب على مستويات مختلفة .

ان الحياة المضاعفة المتعددة الاشكال الاجمالية المبهمة تقتضي ايجاد نهج فني في الرواية غير فن الراوي الذي لم يكن يهدف ، في نهاية المطاف الا الى ان يجذب الانتباه . وان «حجم» الحياة ورهافتها وتعقدها تقتضي ذلك ايضاً . ولقد شعر جيد ودوس باسوس ، في الفترة نفسها تقريباً بأنهما في حاجة الى تصديع المنهج الفني ذي الخط الواحد للسرد ، واستبداله بمزج هذه الحقائق المختلفة ، وذلك رغبة منهما في استحضار حقائق مختلفة جداً ، اجتماعية محض لدى الثاني ، وتكاد تكون فنية لدى الاول .

ولكن لا يكفي تليين التأريخ الروائي او قلبه ، فقد نحصل على الكثافة الجديدة للأثر بوضع عدة وجهـــات نظر متجاورة ، وبالغوص في كل من هذه الضمائر غوصاً اعمق : ان الانطباعية الانكلوسكسونية هي تعلّم فن الغوص هذا .

---

(١) جون دوس باسوس : المتوازي الثاني والاربعون .

الفصل التاسع

الغوص في الاعماق : الانطباعية

الفن الانكليزي في الرواية :

– جوزيف كونرا ، هنري جيمس .
– المسلك التأثري : ا. م. فورستر ، كاترين منسفيلد .
– مادة الحياة غير المحددة : فرجينا وولف ورماد اللحظات المضيء ، المُعاش في الحالة الصافية .
– الفن الانطباعي عند سارتر ونتالي ساروت .
– الرواية المتعلقة بالجزئيات .
– الضمائر الفظة : فولكنر .
– تشويه الكلام .
– من الاميركيين الى « الرواية الجديدة » .
– غنائية الضمير الغامضة .
– اصوات جديدة للرواية .

ستجد الرواية التي تعتمد على « الرؤية » اكثر من اعتمادها على السرد صيغتها في انكلترا ، فاذا استثنينا ديكنز فاننا نجد أن التصوير ذا الخطوط الكبرى الغامقة للشمولية الواقعية لم يفرض نفسه في انكلترا . وان اشخاص غالثورثي ليس لهم هذه الضخامة وكثافة الملامح التي تميز اشخاص زولا ، ولا الاهتزاز المخيف لأشخاص دوستويفسكي ايضاً . ان الديكور نفسه اقل كثافة ، بدون عمق ملحمي ، وهو اخلاقي اكثر منه اجتماعياً ، ليس فيه زوايا الظل التي تنظّم دروب السياسة كما تنظم طرقات التجارة .

ومع ذلك فقد تطوّر الروائيون الانكلوسكسونيون ، المعجبون بفلوبير وزولا وموباسان نحو تصوير أشد شحوباً وأكثر تلويناً حيث ستكون الظلال فيه من رهافة التلوينات بدلاً من ان تكون مقحمة عليه . فمن المذهب الطبيعي الى المذهب الانطباعي مروراً بجوزيف كونرا وهنري جيمس و ا. م. فورستر تدريجياً ، الى كاترين منسفيلد وفرجينا وولف نجد ان الكثافة الوضعية التي كانت تسود حوالي عام ١٨٧٥ قد توضحت شيئاً فشيئاً الى ان ذابت في التلوينات الشفافة للجزئية السيكولوجية .

لقد حدث الانتقال تدريجياً ، في حين ان السخرية المنحدرة من الرمزية ، قد وسمت في فرنسا ، ثورة اشد ظهوراً . وقد وجد الفن الانكليزي للرواية نفسه معكوساً بلطف، وذابت الملاحظة الخارجية لحقيقة اجتماعية في احساسات داخلية وصور ضبابية. كان غالثورثي يصف اناساً في الشوارع أما فرجينا وولف فلم تعد تستحضر الا صوراً ذات انعكاس برّاق متغير .

لقد هرب الانكلوسكسونيون عن طريق التلوينات[1] من الفن الواقعي . اذ جذبهم حس التلوينـــات على نحو لا يُقهر بعيداً عن الرسوم الوضعية ، نحو ضبابية تستسلم فيها السيكولوجية نفسها امام السر الذي تخفيه .

وانتهى الامر بالفن الانكليزي في الرواية الى ان يصبح « فن الرواية الانكليزية » حساسية باطنية محبوسة ، والحيـاةُ مشاهدة من الداخـل ، ودهشة مختلفة الالوان على السطح ، قائمة في الاعماق ، مرسومة ابداً ، بتفصيلاتهـــا ، بلمسات عديدة خفيفة ، وذلك في لطف حالم وغم وقلق خفي ، يلتقيـــان في الفكاهة .



ما يزال كاتب كـ (كونرا) او (هنري جيمس) ، وقد تشبعا في نهاية القرن التاسع عشر بالمذهب الطبيعي الذي كانا يعجبان به كثيراً دون ان يحبـــاه ، يتعلقان بالعقدة والمأساة والسرد المحكم قياده .

ان جوزيف كونرا في حكاياته عن البحر هو كاتب حكايات قبل كل شيء بطبيعة الحال : فبطل رواية (اللورد جيم) يروي حياته خلال ساعات كاملة ... الا ان مرمى آخر يظهر تحت الحكاية المثيرة الطريفة ، القـائمة على وصف بعض المغامرات : ذلك أن الحيـاة التي لا يمكن روايتها ، الحيـاة المتشعبة الضخمة ، يستحيل ان تحوّل الى الاعتراف او السرد او الطرفة : « منـذ ايام ، منذ ايام عديدة ، لم يتحـدث الى انسان ، الا انه ادار في نفسه محـاورات صامتة ، غير متلاحمة الاجزاء ، لا نهـاية لهـــا ، كأنه سجين في زنزانته ، او مسافر تائه في الصحراء . امـــا الآن فانه يجيب عن أسئلة تافهة رغم دقة موضوعهـا ، الا انه يشك في مقدرته على الحديث مع اي انسان في المستقبل » .

ان البطل ، في جميع روايات كونرا ، كاللورد جيم او القـائد في رواية

(١) ان الالهام الرمزي قائم في كل مكان ، لدى جيرودو وفرجينا وولف ، في حين ان كلمة « الرمزية » لا تدل الا على مجموعة من صغار الشعراء في فرنسا .

(اعصار) موضوع امام « قضية » او ظرف عليه ، قضائياً ، ان يقدم فيه حساباً عن الاحداث التي عاشها . فيدرك آنذاك أن كل حكاية هي اكذوبة . « ان ضجة كلماته نفسها ، وشهادته الصادقة قد ايدت قناعته بأن الكلام لم يعد قادراً على ان يفيده البتة . وبدا ان الرجل ، هنالك ، قد فهم هذه الصعوبة التي لا تذلل . نظر اليه جيم ثم استدار كأنه يودعه الوداع الاخير » . ان هذا الرجل وحده الذي حدجه اللورد جيم بنظرة حزن بعد ان عجز عن شرح ما حدث ، سيستطيع ذات يوم حين يلملم اطراف الموضوع ان يكشف عن السر الذي كانت تقوم عليه حياة اللورد جيم . « وفيما بعد ، كان مرلو ، في كثير من الاحيان ، وفي مناطق بعيدة من العالم ، يحب ان يروي ذكرياته عن جيم (...) وكان يروي ذلك، في اغلب الاحيان، بعد العشاء ، تحت شرفة واسعة موشاة بأوراق اشجار ساكنة (...) كانت نيران اللفافات الضاربة الى الحمرة تثقب الظل العميق (...) وما ان يلفظ مرلو اولى كلماته حتى يتجمد جسمه المدد باسترخاء على مقعده ، كما لو ان ذهنه الباسط جناحيه قد صعد دروب الزمن ، لكي يخرج من شفتيه ، من اعماق الماضي[1] » .

وهذا ما سنراه ، فيما بعد ، عند بروست . فالحياة تتخذ بعداً جديداً من خلال الذاكرة التي تشكل ريبتُها هامشَ الخطأ بين الحكاية والواقع ... وعند ذاك فقط تستطيع رواية البحر والمغامرة والغرابة التي تميز ادب كونرا ان تتبع مجرى حكايتها الواقعي في ظاهره : «كان لمدينة (تبنا) جسر طويل ضيق تصطف امامه كل الزوارق (...) وأكد لي جيم ، راغباً كل الرغبة في ان أصدقه ، انه سهر دائماً على صيانة المراكب ، لتقوم بأية خدمة فورية ، لقد كان يعرف مهنته[2] » . ان السفينة لتبحر آنذاك ، ومعها الحكاية ، فوق المحيط ، نحو المرافىء والموانىء .. الا ان الرواية غدت انعكاس الرواية ولم يعد سحرها في

(١) جوزيف كونرا : اللورد جيم غاليار ١٩٢١
(٢) جوزيف كونرا : اللورد جيم

تتالي الايام بل في تردد الذاكرة ... ولا شك في ان سرد كونرا يظل «حكاية حرة جوّالة» كما يظل انعكاساً لهذه الحكاية في الاعماق الجوفية ، وهذا الانعكاس هو ظل ولغز و « حادث طبيعي يكوّن كل عاطفة الوجود[1] » .

كذلك فان هنري جيمس هو كاتب حكايات ، وتبدو روايته (دورة اللولب مثلاً ، للوهلة الاولى، كأنها حكاية مرتبة بمهارة ، بل حكاية من حكايات الاشباح: الهلوسات التي تستولي ، في جو يزداد شدة ، على طفلين ومعلمتهما والخدم ، في منزل انكليزي كبير في الريف . الا ان السرد ، كما هي الحال لدى كونرا ، هو سرد غير مباشر ، يثير بعداً جديداً ، ونعني به صعوبة اعطائه شكلاً ما . « يقول الراوي المتخيل ، في هذه الرواية : انها ابعد مما تتخيلون ، فلا شيء يضاهيها مما اعرفه . وسألته : أهي قصة رعب وحسب ؟ وكان يبدو كمن يريد أن يقول انها ليست بهذه البساطة الا انه لا يجد التعابير الملائمة ليفصح عمّا يريد ان يقوله...[2] » . ان سرد الحادث ليستسلم أمام غنى ما هو مُعاش «لن أتوصل قط ابداً ، ولو استسلمت لموجة ذكرياتي ـ الى ان اعيد صياغة التعليق الخفي المدهش الذي صاحبته ، او اجعل الساعات الغنية جداً من حياتنا العامة تفيض[3] » . ان روايات هنري جيمس ، كروايات كونرا ، تسعى للوصول الى « تأثير » خلف حياة سطحية : اي « تحريك انفعالنا بدورة لولب اخرى[4] » .

وهكذا كان كونرا وهنري جيمس قد اكتشفا طريقة انطباعية قبل أن تُصاغ نظريات الانطباعية بعد عام ١٩٢٠ : فالاحداث المنقولة ، والمرسومة على نحو دقيق خفيف فوق لوحة ما ، توحي ، في شفافية ، بحقيقة أخرى لا يمكن

---

(١) جوزيف كونرا : اللورد جيم مقدمة عام ١٩١٧
(٢) هنري جيمس : دورة اللولب متوك .
(٣) هنري جيمس : دورة اللولب
(٤) هنري جيمس : دورة اللولب

تحديدها ، وراء هذه اللوحة . وتحت السطح الشيق للحكاية الخاطفة او الفتـــانة يفرض الحـادث الذي يهرب من الحكاية ، نفسَه بسحره وعمقه . فليست حادثة غرق ، عند كونرا ، بالحادثة العرضية في الحكاية ، بل هي حقيقة اجمالية مجهولة يصعب تحليلهـــا ، ولا يمكن اعادة تكوينها كليـــاً خارج القضية التي تلتها .
« ان فضول هؤلاء الرجال الى المعرفة كان امراً واضحـاً ملموساً محسوساً ، لقد احتلوا موضعهم في المكان والزمان ، وطالبوا كيما يبلغوا كمالهم بطاقة بخارية زنتها اربـع مئة والف طن ، وسبـع وعشرون دقيقة كاملة . كانوا يشكلون ، مع الملامح وتلوينات التعابير ، كلّاً واحداً ، ومظهراً معقداً تستطيـع العين ان تحتفظ بذكراه ، « ولكن مع شيء زائد ايضاً ، هو شيء غير مرئي ، روح تبذير فعالة ، وارادة خفية ، ونفس تريد الشر للشر[1] » .

ان « هذا الشيء الآخر ايضاً » هو الشيء الاساسي في الرواية الانطبـاعية : الاحساس بأن وراء السرد الموضوعي ـ الذي غـدا غير كافٍ آنذاك ـ ووراء وعي الاشخاص بالاحداث التي يعيشونهـــا ، هناك حقيقة الحدث التي لا يمكن الولوج اليها . .

وقل الامر نفسه في رواية (اعصار) ١٩٠٣ انهـا الحكاية الدقيقة ، الواقعية على نحو كامل ، للأيام الثلاثة التي قضتها سفينة قديمة في اجتياز اعصار . ومع ذلك فالسرد نفسه لا قيمـة له الا بمقدار مـا يجعلنـــا نحس بعجزه عن تصور كتلة الحوادث الكلية ، والحدث المطلق الذي لا يمكن وصفه بكامل .

وهنـا نشعر بتحول الرواية التي ستتخذ شكلاً ابعد مدى لدى جويس او كافكا : فهدف السرد ومادته لم يعودا يقومان على مـا يُروى ، بل على حقيقـة يحملها تعقدها وعمقها وكثافتها على التخلص من امكانات السرد والتحليل .

ان التطور البريطاني البطيء نحو الانطباعية الكلية عند فرجينا وولف يتسم باختفاء تدريجي للعقدة المأسوية. ومن قبلُ لم تعتمد رواية (الاوروبيون) لهنري

(١) جوزيف كونرا : اللورد جيم .

جيمس على عقدة بل شكّلت «دراسة» وحسب : صدام الحساسيات ، المرهف جداً ، بين الاميركيين والاوروبيين الذين جاءوا لزيارة اميركا . اما في رواية (السفراء) فنجد اميركياً يأتي الى اوروبا ليصلحها ، ثم يرتد الى الايمان بها . وكذلك نجد ان ا. م. فورستر يتعلق اول الامر ، في روايته (مونتريانو) ١٩٠٥ مثلاً ، بـ « مغامرة »: فالارملة الانكليزية الشابة ليليا اذ تتزوج ، نتيجة طيش ، من ايطالي وسيم متبذل ، تثير من بعيد، الصراع بين العادات الايطالية والعادات الانكليزية . الا ان العقدة بأكملها تختفي في رواية (طريق الهند) ١٩٢٤ ، ولا يبقى سوى صدام بَطين في الحياة ، وهو موضوع حساس لدى هنري جيمس كما سبق أن رأينا ، وفي رواية (مونتريانو) أيضاً . وهذا الصدام الذي يعالجه الكاتب الآن في حالته الصافية ُيتخذ وسيلة لايجاد سر العادات والحساسيات ، ان لم نقل سر النفوس . ان حقيقة الرواية لم تعد على سطحها ، بل فيما لم تعد قادرة على التعبير عنه بأكمله .

كانت الرواية الانكليزية المحض تعبّر اذن ، بتطورها من المذهب الطبيعي الى المذهب الانطباعي عن الظاهرة نفسها التي عبّرت عنها الرواية الفرنسية حين انتقلت في الفترة عينها من المذهب الطبيعي الى « السخرية » . وهذه الظاهرة هي « انفجار السرد » : ذلك بأن سرداً ُمحكماً قياده يؤلف حكاية متلاحمة ، ليس الا حيلة مأسوية يقوم بها الروائي . ولا شك في ان هذه الحيلة تغري القارىء المولع بالمنطق ، الا انها تغلق الرواية على نفسها وتجعل منها لعباً حراً من العاب الذهن ، اذ تهمل اللون والسر وكمال الحياة الذي لا تدركه الحواس ، وهي الامور التي ستكون قوام المذهب الانطباعي الانكليزي ، او تهمل ما هو مخالف للمألوف في الوجود ، هذا الذي ادخل السخرية الى الرواية الفرنسية . (والى ادب هكسلي الانكليزي ذي الميل الاوروبي الواضح) . وان صاحب نظرية هذه الثورة ا. م. فورستر ، اذ يستند على جيد وفرجينا وولف في آن واحد ، يدافع عن « الرواية المفتوحة » ضد « الرواية المغلقة » : « لماذا ينبغي

ان يكون فيهـــا حل للعقدة كما في المسرحية ؟ ألا يمكن على نقيض ذلك ان تنفتح ؟ » .



ومع اختفاء العقدة ، والفـــائدة المأسوية لا يبقى شيء متحرك ، لا يمكن بلوغه ، كلي ، كالبحر والسماء ، سوى « فترة من الديمومـة » . وتتعلق كاترين منسفيلد في قصتها (فوق الخليج) باستحضار احد الاصباح وحسب، صباح كامل: «صباح لا يحدث فيه شيء، صباح يعيشه حوالي عشرة اشخاص، اطفال يلعبون، ونساء مسترخيات او سخيفات ، ورجال يتعجلون الذهـاب الى مكاتبهم ، صباح يعيشه ايضاً قطيع من الخراف . وفوق هذه الحيوات المتنـاثرة ، وهذه الضمائر الجزئية ، نجد الصبـــاح نفسه ضباباً كبيراً لا ينفد ، واسعاً جداً ، ملوناً ، لا حـدود له بالنسبة الى ذهن بشري . لا شيء الا لعب الشمس والغيوم في بداية القصة ونهايتها[1]» ... تعتع هاري كمبر : « يا الله لماذا اتيت اذن » ?

« فلم يجبه احد .

« كانت غيمة صغيرة صافية تموج أمام القمر ، ورن ّ ضجيـج البحر في لحظة الظلمـات هذه عميقـاً مضطرباً ، ثم انطلقت الغيمة بعيداً ، وغدا ضجيج البحر تمتمة مبهمة كأنه يستيقظ من حلم قاتم . وهدأ كل شيء[2] » .

ما من احد يستطيـع ابداً ان يعرف « معرفة كاملة » مـــا كان عليه هذا الصباح . والرواية الانطبـــاعية هي بهذا المعنى مجرد « جهد في التخمين » جهد شبيه بالجهد الذي قـــام به بروست ليستعيد الزمن ، اي ليمتلكه بـكليته . واستعادت جماعة « الرواية الجديدة » الفرنسية الموضوع بعد ثلاثين عامـاً بمزيد من الدأب والقسوة . وكما كانت كاترين منسفيلد تحاصر الحقيقة الـكلية لأحـــد الاصباح من خلال عدة ضمائر لا تتوصل الى ان تثقب صمت العالم ، كذلك يحلل

(١) احدى قصص مجموعة حفلة في الحديقة .
(٢) كاترين منسفيلد : حفلة في الحديقة .

ميشيل بوتور في رواية (درجات) ١٩٦٠ ، تحليلاً دائباً لا يتطرق اليه التعب ، ومن عدة زوايا مختلفة، الواقع التافه لصف في المدرسة الثانوية خلال اسبوعين من شهر تشرين الاول .

وتقوم ذروة المذهب الانطباعي لدى فرجينا وولف على أن تبسط ، كغبار الذهب والأشنة ، على صفحات كتاب بطيء ملون عويص ، المادة المترددة للحياة التي ليست شعوراً ولا حقيقة خارجية ، بل مزيجاً من الاثنين معاً . التماع الاحاسيس المعروضة على قمة امواج الحياة، فوق خضار الاعماق الغامق المفزع ، واحساس الانسان بالوجود كأنه هذه الشفافية المتحركة التي نراها في البحر .

وحين تحدد فرجينا وولف موضوعها في رواية (الامواج) بالحيوات المتوازية لستة اولاد يُربون معاً ، فانها لا تريد ان تقوم برسم موضوعي لستة مصائر مختلفة كما فعل بارّس في رواية (المجتثون) . بل انها ، على نقيض ذلك ، تلجأ الى هذه الضمائر غير التامة ، الوحيدة ، النهمة ، لكي تستحضر ، من ورائها ، كل ما في العالم الذي تتحلل فيه من امور لا توصف . وبينما كان السرد الروائي حتى ذلك الحين « يستخرج » مصيراً بشرياً من تيارات المغامرات والاحساسات ومدها ، التي تشكل حياة الكون الانفعالية ، تغمر فرجينا وولف ، على خلاف ذلك ، ست مصائر فردية في ارتداد الامواج العالمي وتغرقها فيه .

ليست تنفصل الكائنات البشرية عن القرينة المبهمة الواسعة لحساسية منتشرة هي لون العالم ، وان اهواءهم وعواطفهم وايامهم هي اشبه شيء بالامواج فوق المحيط : « ترتفع كل موجة مقتربة من الشاطىء ، فتتشكل وتتحطم ، وتجر على الرمال ستاراً رقيقاً من الزبد الابيض...[1] » .

ذلك هو الاحساس الاصلي بالوجود ، الاحساس الذي سيعبّر عنه سارتر في (الغثيان) فليس الانسان سوى علاقة بين الشعور والاشياء ، وفي هذه العلاقة الموجزة يلتمع غنى الحياة وفناؤها . ان الفن الانطباعي ، في أقصى غايته ،

---

(١) فرجينا وولف : الامواج بلون .

يكشف عن باعثه ومادته، لكي يتيقن من العيش، ويبسط حوله العالم المحسوس، ويجدد اعراسه معه ، في ضباب الزيجات الصوفية الفانية . وفي كل كتب فرجينا وولف ثمة كائنات مشغولة بنفسها على نحو مخيف ، تغور في مشاعرها ، في خوف دائم من ألا تجد شيئاً ، امام هذا الشره الداخلي ، وفي فزع من ان يختفي هذا الرباط الضعيف بين العالم والشعور . كما حدث لسبتيموس وارن مميث : « كانت تسيطر عليه ، في الليل ، بخاصة ، حمى الخوف الصاعقة ، « فلا يعود يشعر بشيء » وعلى نقيض ذلك فهي تشعر بذهول حين تجد أنها ما تزال حساسة بضجيج الحياة وألوانها ، وتلحظ ان الناس يحبون الحياة : « من يدري لماذا نحبها على هذه الشاكلة ؟ ولماذا نراها على هذه الصورة ؟ ولماذا نشيدها حولنا ونبنيها ونهدمها ـ ونعيد خلقها كل حين ؟ في عيون البشر وفي خطواتهم ووطء اقدامهم وضوضائهم ، في الحلبة والضجيج ، عربات ، سيارات ، باصات ، ناقلات ، بائعو الشطائر الذين يجررون أقدامهم ويتأرجحون ، الفرق الموسيقية ، وآلات الارغن المتنقلة ، في تحليق طائرة فوق رأسها ، وفي رنينها وغنائها الغريب ، كان في ذلك كله ما تحب : الحياة ، في لندن ، في هذه الفترة من شهر حزيران[1] » .

ان روايات (المنارة والامواج والسنوات) تعبّر عن كل من البحر وجزره. هذا البحر الذي حمل فرجينا وولف على الانتحار . فهي لا تشعر بالحياة ولا تستحضرها الا باعتبارها جلبة ؛ وهي تخشى على الدوام ، مع شخصيات رواياتها ، ان يتوقف هذا الضجيج ... ان وسواس الموت قائم في اعماق أثر ادبي تتلخص فيه الحياة بسلسلة من الانطباعات . وان الرؤية الروائية التي كانت فيما مضى دقيقة ، متمركزة تمركزاً تاماً ، لتتشوش كنظرة انسان حسير البصر ، في الوقت نفسه الذي تتسع فيه . ويبدو كل شيء كأنه يُرى على عمق واسع من خلال طبقات مياه ملتمعة ...

(١) فرجينا وولف : السيدة دالوي . ستوك .

وتبدو شفافية الوجود رويداً رويداً تحت سطحه . كانت الرواية الواقعية الامينة تضيء حقيقة معرّضة لجميع التحريات وكل التحقيقات . اما المذهب الانطباعي فلم يعد يثق بهذا الخضوع ولا بهذا الحضور المباشر للعالم : تقول فرجينا وولف : «فلنحاول ان نعتقد بأن الحياة شيء صلب ، كرة نستطيع ان نجعلها تدور تحت اصابعنا . لنحاول ان نعتقد ان بامكاننا ان نجعل منها حكاية يسيرة منطقية ، تنتهي بالحب مثلاً ، ثم تنتقل الى الفصل التالي...[1] » . ولكن لا جدوى ... لان الحياة ، في عرف الحساسية الجديدة ، هي اضطراب عميق يلتمع فيه ضياء الشعور وحده ثم ينحرف وينبسط قبل ان يختفي كأشعة الشمس التي تنتشر رويداً رويداً ، ثم يمتصها الماء ، حتى ظلمة الاعماق .

ان الحقيقة الانطباعية ، المضاعفة ، الدوارة ، المصنوعة من غبار مضيء معلق في الفراغ ، لا « تُروى » بل لا يمكن « وصفها » أبداً . فقلما تشير الكلمات وحركات البشر الدقيقة والترددات والتشابكات الى بعض السطور فوق سطح هذه الضبابية التي هي الحقيقة ، وهي « الحياة » ، وعلى هذا النحو يُنقل القارىء الى عالم متميّع تشوشه نظرة جديدة ...

والواقع ان المذهب الانطباعي ، بعيداً عن الروية الموضوعية ، هو غوص في الشعور لا في الحياة الفردية وحدها بل في النسيج غير المتميز الذي تشكله الحساسيات والتي تمتزج من خلال العلة التي يقوم عليها الوجود العام ، بمهرجان من المشاعر الاولية التي هي الانطباعية : « انني لا أؤمن بوجود الحيوات المنفصلة[2] » . ان الفن ، وهو هنا بعيد غاية البعد عن الفن الروائي التقليدي لم يعد الا انتباهاً حاداً موجهاً نحو جزئيات الحياة التي تغدو مادة الحياة نفسها . « انني أملأ ذهني بكل ما تشتمل عليه غرفة ما او عربة من عربات القطار الحديدي كما يملأ الانسان قلم الحبر بغمسه في المحبرة...[3]» . وسيظهر هذا الانتباه

(١) فرجينا وولف : الامواج
(٢) فرجينا وولف : الامواج
(٣) فرجينا وولف : الامواج

كذلك بعد ثلاثين عاماً لدى آلان روب غرييه وميشيل بوتور . لقد اختفى المؤلف ـ الروائي الذي كان يحكم على الشخصيات ويشرحها ، وصار الاتحاد بينهما كاملاً . ويكفي ان يحدث غوص مفاجىء في شعور غريب حتى تتهاوى الاشياء وتغيّر من اتجاهها ، كما يحدث في الحلم : « انني فوق الارض (...) كل شيء رخو ، وكل شيء مَرِنٌ . تشحب الجدران والخزائن وتنحني . تلتمع مرآة شاحبة فوق مربعات ضاربة الى الصفرة . يستطيع فكري الآن ان يميل خارج جسدي . واستطيع ان احلم بأساطيلي تجوب اعالي الامواج...[1]» .

الا ان ضميراً واحداً ليس بالنسبة الى القارىء ملجأ او مرصداً خاصاً : فهو يطوف ، من خلال « عدة » ضمائر متناقضة ، تجرفها تيارات وزوابع متضادة ، في المجرة المتحركة التي لا يمكن وصفها ونعني بها الحياة ، مجموعة كونية من المشاعر والانطباعات ...

وهكذا فان الحساسية الانطباعية ، المشوشة الملتمعة قد هدمت في الرواية « امتياز الروائي » وأدخلت اليها بوساطة نهج فني جديد ، اشكالاً متعددة من النسبية . ويستحيل أن نحكم على الاحداث والاشخاص حين ننتقل باستمرار من ضمير الى آخر دون راحة ولا يقين : « ان المؤلف ليرفض ان يلقي اضواء كاشفة فلا بد من احترام ابهام الحياة ، وان الروائي ليحترس من ان يتدخل في ذلك . كما لا ينبغي ان يُنظر الى الشخصيات او تُفسر طبعاً ، الا من خلال افكار الشخصيات الاخرى وردود افعالها . انه تبادل في امكنة الشهود الذين قد يخطئون بنية حسنة ، ويستبعد حضورهم كل شك في اعداد مسبق يفرضه خالق أدبي من الخارج[2] » . وبينما كانت الرواية في الماضي سرداً متقناً ، اصبحت تستحضر الآن حقيقة مركزها في كل مكان ، وليس في اي مكان ...



«١» فرجينا وولف : الامواج .

«٢» ريمون لاس فرنياس : خيالة خفيفة . ألبان ميشيل .

هكذا انزلقت الرواية مما هو « مروي » ، ومادة « لحكاية » ما ، الى « المُعاش » في حالته الصافية ، كما استعمله جويس ايضاً . فللمرة الاولى لم تعد حركة الكلمات والجملة وفق كل قواعد المنطق والنحو ، الصيغةَ القياسية لحقيقة موضوعية قابلة للانتقال ؛ ويقوم الاسلوب والجمل باستحضار هذه « الفكرة غير المشكّلة » فقط ، التي هي الحياة الاولى للشعور : سلسلة من الاحاسيس والصور التي لا تتخذ شكلاً . تتالٍ سريع لانطباعات لا قيمة موضوعية لها لدى هذا الطفل المختبىء خلف سياج كأنه في قبو والذي يحلم بأنه نبتة : « بالقرب مني يلتقط برنار ونفيل وجيني وسوزان الازهارَ بشباك الفراشات (...) ولكنهم لا يستطيعون ان يروني . فأنا في الطرف الآخر من السياج . ليس هناك الا منافذ ضيقة بين الاوراق (...) انني اخضر اللون كسرْوةٍ في ظل السياج . شعري هو الاوراق . ولقد تمركز جذري وسط الارض . ان جسمي هو الساق . انني اضغط على الساق ، فتنضح قطرة بطيئة سميكة من فتحة فمي ، وتستدير باستمرار . لست ادري ما هذا الشيء الوردي الذي يمرّ امام الفرجة . ان شخصاً ما يرمي بنظرة من خلال الفرجة . لقد اصابتني هذه النظرة . ولم أعد الا صبياً صغيراً يرتدي صداراً رمادياً ...[1] » .

لسوف نجد في كبرى روايات سارتر هذه الاشارات السابقة للشعور : « يا للصمت في الخارج ؛ هذا الصمت الساحق ، شبه الميت ، الذي كان يبحث عنه في داخله ، لقد كان هنالك في الخارج ، وكان يبعث في نفسه الخوف . كانت الشمس المتناثرة تغطي الارض بدوائر شاحبة متحركة (...) وكان يشعر انه غريب غربة رهيبة حتى انه ترك نفسه يمضي من جديد . وجرى الى الخلف ، وهاهوذا الآن يرى الحديقة من تحت ، كغوّاص يرفع رأسه وينظر الى السماء من خلال الماء . لا ضجة ولا صوت . لا شيء الا الصمت حوله وفوقه وتحته ، وهو وحده ، ثقب صغير ثرثار وسط هذا الصمت ...[2] » .

---

(١) فرجينا وولف : الامواج
(٢) جان بول سارتر : وقف التنفيذ

ويشاد ادب نتالي ساروت كله في المناطق نفسهـــا ، في رطوبة هذا العالم وفزعه وغناه ، التي هي الحياة كما نشعر بها قبل ان نحولها الى كلمات وحكايات وسيَر .

ويبدو ان هذه الرواية المتعلقة بالجزئيات التي لا ينضب معينهـا قد كشفت عمقاً آخر للحياة : «مستوى» اوقيانومي لم يكن قد اكتشف ، مستوى للانطباع فيه قيمة تفوق قيمة الاسباب والحقائق الموضوعية ... ولسنا نستطيع ان نحكم عليه بتحويله الى محاولة جمالية محض : تُرى أيهما أقرب الى « الحقيقة » ? ألتمثل العادي المعقول للأشياء التي تشكّل حياتنا العـامة ، ام انطباعاتنا الاولى قبل ان تتحول الى كسر عام ، هذه الاحساسات الفجة ، الشخصية الباعثة على الدوار ، الملونة ، غير المتميزة ، كغبار الزمن ، التي تكوّن العنصر الاولي لحياتنـــا الواعية ? لقد اعتدنا ان نكبت هذه الاحساسات ونعطيها شكلاً عقلياً الا في حالة الطفولة والحلم والتحليل النفسي ... اما بالنسبة الى الانطباعيين فانها تشكل الحقيقة الاولى ، ومادة الوجود الاصلية التي لا تحدد . فمن فرجينـا وولف الى نتالي ساروت قام فن يسعى الى الامساك بالانبجاس الاولي للانطبـاع ، « تيار الوعي » ، وليس من الصعوبة في شيء ان نذكر في هذا الصدد تأثير برغسون . وبينما تعطي الرواية التقليدية حقيقة محوّلة الى ذهن وآلة ، فان الرواية الانطباعية تسلـّم المدّ غير المتلاحم المتحرك «للحياة المـُعاشة» والشعور العميق بالوجود ...

وهكذا فانها تدخل بخطا مستقيمة عالم الخمول والغزارة في الحياة الانفعـالية العميقة . وتبدو هذه الرواية مملة في نظر من لا يطلب الى الادب الا أن يكون لعباً من ألعاب المخيلة ، وهي تقدم للحالم ، وذلك في باطن المواضعات المسرحية المحسن سبكها ، انطواءً في الهوَى الاصلية للحياة الواعية، ومذاقاً لا يُحاكى ، لا يجده الانسان الا في ذاته ـ « أنا » مختلطة بضبابية العـــالم ... والرواية الانطباعية ، النسائية بطبيعتها ، ترتضي ، اذ تميل نحو النزول الى مستوى الناس، بنقل دقائق المغامرات وترددات القلب ، وبأناقة انكليزية مزيفة كان جمهور كبير

من النساء بحاجة اليها . واذا كان الفن الانطباعي قد جعل فرجينا وولف تشعر ببهاء الحياة الساطع وهشاشتها ، مما قادها الى ان تختار الانتحار ، فقد أتاح لروزامون لهمان بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٤٠ أن تصوّر الحياة كأنها سطوع ذو شيء من التأثر. (غبار ، تغيرات الطقس) وكان على سليا برتان ، في فترة متأخرة ـ متأخرة جداً ـ ان تستعيد هذا التقليد في فرنسا بعد الحرب العالمية الثانية . كما كانت روايتا (الينبوع) و(سبار كنبروك) لشارل مورغان حوالي عام ١٩٣٨ الكتابين الاثيرين عند جيل كامل ؛ فخلف الافلاطونية ، مصاغة وفق الطلب ، تقدم هاتان الروايتان كمية ممتازة من الحس المشترك والحس العميق بالوجود ، معتمدتين على فن التلوينات الانطباعي الذي لا نظير له ، في تحليل انيق سطحي لمشكلات الفكر والقلب ...



كان فولكنر الذي اعتمد نهجاً فنياً قاسياً ، كل ما فيه صُلب متعب ، قد اعاد الرواية من ناحيتين ، الى وضع بعض الضمائر وبعض المونولوجات الداخلية وضعاً مجاوراً . وان ظهور ذلك مع المذهب الانطباعي امر يلفت الانتباه ، ذلك بأن الانطباعية الانكليزية لم تؤثر في فولكنر كما ان فولكنر لم يستطع ان يؤثر في الانطباعية الانكليزية .

ذلك بأنه قد خلق هو ايضاً في عالم اقلّ رهافة ، بدائي فظ ـ عالم «المساكين البيض» في الجنوب ، عالم المنحطين والمحطمين ـ في عالم مليء بالعقد والعنف ، روايةً غير متمركزة حيث يلعب كل شيء فوق عدة مستويات ، وحيث لم يعد هناك من مستوى يعطى للقارىء او وجهة نظر «مهيأة للقارىء» : اذ عليه ان يعود فيجد نفسه فيها ، في الاشارات المتتابعة التي تعبّر عن الحياة العميقة ، الحياة الناقصة لعدة ضمائر متقابلة. وهكذا فان سلسلة من الجمل المتتابعة في رواية (الصخب والعنف) ـ كما سنجد ذلك فيما بعد في رواية وقف التنفيذ ـ لا تعبّر عن حقيقة متجانسة ، متلاحمة الاجزاء ، قام الراوي باعادة شرحها ، بل ثمة

اشارات مبعثرة ، «فوق عدة مستويات»: فنحن نوضع في ضمير أحد الاشخاص، بيد ان هذا الضمير مشوش ، تدخله كلمات غريبة ، ويختلط الماضي فيه بالحاضر، وقد تتوقف الجمل لكي تبدأ مرة اخرى على ايقاع آخر وموضوع آخر: «بعض الايام ، في اواخر آب في بلدتنـــا ، شبيه بهذا ، اذ يكون الهواء لاهثاً كهذا الهواء ، يشوبه حزن وتوق وحنين ، وما الانسان الا مجموع تجـاربه المناخية ، قال ابي ، وما الانسان الا مجموع مـــا لديه (...) حرب سجال بين التراب والشهوة ، « اما الآن فاعلم انني ميتة ،واني لأقول ذالك...».

« اذن لماذا تصغي ، بوسعنا ان نهرب انا وانت وبنجي الى مكان لا يعرفنا فيه احد » حيث كانت العربة يجرها حصان ابيض تقرع حوافره التراب الرقيق. والعجلات العنكبوتية تدمدم دمدمة رقيقة هشة[1] » ليكاد يستحيل ان نميز بين الافكار الحاضرة للشخصية وذكرياتها واقوال شخص آخر .

ما الفائدة من هذه الطريقة ؟ ان فائدتها تقوم اول ما تقوم على القاء القارىء بطريقة مباشرة في ضمير البطـل ، وتقوده كذلك الى ان يشعر بالامور فوق ثلاثة مستويات في آن واحد (كما يحدث ذلك للشعور ، في اغلب الاحيان ، على نحو غير متميز) لا باتباع خط التحليل البالغ السهولة . ولا شك في ان هذا يخلق في النفس انطبـاعاً محيراً . غير اننــــا نستطيـع ان نقايس هذه المحاولات بالطرائق البصرية مثلاً التي تهدف الى اعطـاء وهم رؤية البعد الثالث بالاعتماد على العينين .

وان الكلام نفسه ليتشوه كيما يعبّر عن الشعور بما يحتوي عليه من أشياء ليس لهـــا صيغة . وحين يرمي الكاتب الى التعبير عن المونولوج الداخلي لبنجي الأبله ، فمن البديهي ان يضـع النص اسلوبه وطريقته في الكلام لكي يصبـح متلجلجاً ، جاعلاً من الكلمة « نوعاً من المعادل الصوتي للصورة[2] » .

«١» وليم فولكنر : الصخب والعنف . غاليار .

«٢» ك. أ. ماني : عمر الرواية الاميركية ، منشورات دي سوي .

يفسّر النـاس عادة الرواية التي تقدم « تقريراً عن الشعور » بتأثير الرواية الاميركية بجملها المتقطعة ومنولوجاتها الداخلية ، ومقاطعهـا المكتوبة بحروف بارزة ، كما نجد ذلك بعـد عام ١٩٤٤ لدى سارتر ونتـالي ساروت ، وما دعوه اخيراً بمدرسة « الرواية الجديدة » . وهذا يعني ، كما سبق ان رأينا ، اغفال الانطباعية الانكليزية ولاسيما فرجينا وولف .

ومهما يكن من امر فان رؤية روائية جديدة قد فرضت نفسها ، حيث يختلط بالتعبير الموضوعي (الوصف والسرد) النقل « المباشر » لشعور الشخصية لا على شكل تحليل بل على شكل كلام داخلي . وحين كتب كلود سيمون عام ١٩٦٠ رواية (طريق الفلندر) جعل الاحداث الموضوعية التي يجترها شعور شاهد يكاد يكون مشوشاً ، تنبجس فجأة . وهذا ما قاده في اغلب الاحيان الى تصادم الجمل: « كان يمسك رسالة بيده، رفع عينيه ونظر اليّ، ثم نظر الى الرسالة ونظر اليّ مرة ثانية » ان حذف اشارات الترقيم ووضع الاحداث متجـاورة ، بدون روابط بين الجمل لا بد ان يخلق انطباعاً عن الواقع المـُعـاش لحظة لحظة ، دون منطق ودون قواعد اللغة اذن . ثم يسيطر الاحساس المنقول مباشرة : « كنت استطيـع ان ارى خلفه ذهاب ومجيء ومرور البقع الحمر البلاذرية الحديدية اللون للخيول التي يسوقونها الى الحوض ، كان الوحل عميقاً جداً ، حتى ان الناس كانوا يغوصون فيه حتى كعوبهم ولكنني اذكر ان الارض تجمدت فجأة اثنـاء الليل ودخل (واك) غرفتي وهو يحمـل اليّ القهوة وقال : « لقد أكلت الكلاب الوحل » لم اكن قد سمعت هذا التعبير قط ، وخيل اليّ انني رأيت الكلاب (...) تمضغ الوحل الاسود في ظلمـات الليل (...) امـا الآن فقد صار الوحل رمادياً واننا لنلوي ارجلنـــا ونحن نركض...[1] » . ويستعمل كلود سيمون ليستحضر التتـالي السريـع للأفكار شبه الواضحة في الشعور طريقة التعبير التي يستعملها الامي ... وبلغت الرواية التي هدفت الى ان تمسك بالواقع قبل ان

---

(١) كلود سيمون : طريق الفلندر ، منشورات مينوي .

يتحول الى كلام والى سرد ، حـــداً في التفصيــل والاسلوب نقلت فيه الكلام الاولي نقلاً مباشراً كما سبق أن رأينــا ذلك في بعض مقــاطع من فرجينا وولف وفي ادب فولكنر نفسه .

واعتمد سارتر هذه الطريقة ذاتها ، طريقة دوس باسوس في (دروب الحرية) بشكلها الفظ نفسه مرة ، وبشكل لطيف مرة اخرى .

واننا لنشعر ، في شكلها اللطيف ، بالقوة والمتعة، في ذاك المقطع من رواية (الحزن العميق) حيث يتخذ النص حجماً بارزاً عن طريق « مزج » الاشارات الموضوعية والاشارات الاكثر تلقائية والاكثر شهوانية (وسنضع تحتها خطاً) وهكذا يمتزج تسجيل الاحداث بغنــائية الشعور الغامضة في هذه الفترة حيث ينتظر ماتيو ، الجندي المسرّح عام ١٩٤٠ ، ان يُسجن : «كانت السماء حمراء ؛ وعلى الارض كان الجو رطباً ازرق . وكان ماتيو يحس حيــاة العشب المتشابك تحت يديه وتحت فخذيه ، حياة الحشرات والارض ، كأنها شعر كثيف خشن ومبتل مليء بالقمــل ، « وكان عتماً عارياً لصق راحتيه » . محــاصرون! ملايين الرجال محاصرون بين جبال الفوج ونهر الرين . محاصرون باستحــالة ان يكونوا رجالاً ؛ وتلك الغــابة المسطحة ستعيش بعدهم ، كما لو ان الناس لا يمكن ان يبقوا في الدنيا ، الا اذا كانوا منظراً طبيعياً او مرجــاً او اي حضور كلي غير شخصي . وتحت الايدي « كان العشب مغرياً كالانتحــار » ؛ « العشب والليل الذي يسحقه على الارض ، والافكار الاسيرة التي كانت تعدو على الارض في هذا الليل » ، وهذا العنكبوت الذي كان يتأرجح بالقرب من حذائه ، والذي تشقق فجأة من جميع ارجله الهائلة واختفى[1] » .

وفي احيان اخرى يمتزج تفكير الشعور (الجمل الموضوعة بين قوسين) بأسلوب الاشارة كما نرى ذلك في هذا المقطع الذي يتحدث فيه عن دخوله الى البار :

« ــ قال صاحب البار : مرحباً ، يا سيد بوريس .

«١» جان بول سارتر : الحزن العميق .

« – فقال بوريس : مرحباً يا معلم ، أعطني قدح روم أبيض .

« (كان يحس بنفسه التقى . وكان يفكّر بأن يشرب قدحين من الروم الابيض وهو يدخن غليونه ، وحوالي الساعة الحادية عشرة ، يمنح نفسه سندويشاً بالنقانق ، وقرابة منتصف الليل ، سيذهب ليصحب لولا) وانحنى عليه المعلم وملأ قدحه[1] » .

هناك شتى انواع التدرجات بين الرواية ذات الغاية الجمالية او التكنيك الهجومي ، وبين الرواية التي يعبر فيها الفن الانطباعي في « الغوص في الشعور » عن نفسه ظاهرياً بوسائل مختلفة جداً عن الوسائل التي كانت الرواية التقليدية تستعملها . فمن فن هنري جيمس عام ١٩٠٠ الذي يكاد يكون فناً يعود الى العصر الفيكتوري الى الفن المتشدد لدى كلود سيمون عام ١٩٦٢ مروراً بحساسية فرجينا وولف القلقة المجمّلة ، وبطريقة فولكنر التي تعتمد على النقل الفظ ، وبالمزج الموضوعي والغنائي الذي قام به سارتر ، تتأكد الحاجة الى ادخال صوت جديد في التعبير الروائي ، صوت الشعور المسجل مباشرة ، وفي تسجيل النبرات التي تحتاج اليها الرواية .

ولم يكن ذلك ، لدى الانطباعيين وخلفائهم اختراعاً باطلًا وسفسطة لا فائدة فيها ، ذلك بأنهم كانوا يشعرون بأن الفن التقليدي للرواية قد ادخل مواضعة بين « السرد » التقليدي وسر الحقيقة . وكانت محاولة الهرب من هذه المواضعة، بطرق تتباين في جدواها ، تعني ان « مادة » الرواية ليست فقط ما يمكن ان تقتنصه وتسجنه عبقرية الراوي الطيب ، وسلاطة لسانه ، بل هي عالم لا تفك رموزه ، غير متجانس ، غنائي ، سري : العالم الذي كان وما يزال عالم الشعر .

«١» جان بول سارتر : وقف التنفيذ .

الفصل العاشر

غزو الكثافة

الروائي الفنان :

– بروست كاتب مذكرات .
– البحث عن الحقيقة الاولية : مادة جديدة للرواية ، ماهيات ومظاهر لدى بروست .
– رواية كيميائية : لباب الانفعالات المفقودة .
– عالم غير متجانس : رواية «الكثافة» .
– موزيل والانسان الذي لا سجايا له ، مادة الحياة التي لا تنفد .
– د. هـ. لورنس .
– جمالية ل. دوريل ورباعية الاسكندرية ، ملحمة شهوانية .
– المؤثر في حالته الصافية .

هناك اذاً ، وراء حكايات النـاس وسيرهم الرسميـة ، حقيقة يصعب الامساك بها . وهي حقيقة مألوفة مع ذلك ما دامت تكشفها بعد لحظـات الحياة . انهـا التجربة المُعاشة التي لا يمكن التعبير عنها . انها المـادة المتحركة ابداً ، المكونة من كل احساساتنا وكل لقاءاتنا ، ومن شاعرية اللحظـات المفقودة والقدر الذي لا يمكن رؤيته : اي الوجه الذي تتخذه الحياة حين «نشعر» بها او نتأملها بدلاً من ان نرويها ، ونعهد الى الفن بمهمة تبيانها ، ويصبح الأثر الفني عندئذ «الصراع بين الاحداث التي تعرضها علينا ، والحقيقة المثالية[1] » .

وغدا استخلاص الحقيقة المثالية من «الاحداث المعروضة» فنَ بعض الروايات التي فرضت نفسهـــا قريب عام ١٩٢٥ مع بروست وجويس وموزيل وفرجينا وولف وكافكا. وبعد ظهور الجزء الاول من رواية (البحث عن الزمن المفقود) ١٩١٣ ظهرت خلال عشر سنوات الآثار الكبرى التي أبعدت الرواية عن سطح الحياة وحددت غوصها في الاعماق : رواية (أوليس) لجويس ١٩٢٢ . و (حفلة في الحديقة) لكاترين منسفيلد ١٩٢٢ ، والسيدة دالوي لفرجينا وولف ١٩٢٥ ، والقضية لكافكا التي بدأها عام ١٩١٣ ونشرت ناقصة عام ١٩٢٥ . وكان موزيل قد بدأ بكتابة رواية (الانسان الذي لا سجايا له) التي سيظهر الجزء الاول منها عام ١٩٣١ . ونشر هرمان بروخ الجزء الاول من روايته (السائرون في نومهم) عام ١٩٢٨ . وليس هنـــاك من تأثير متبـادل الا لدى الانكلوسكسونيين . فبروست وكافكا وجويس وموزيل هم اشخـاص معزولون . وهم يختلفون ،

«١» أندره جيد : مزيفو النقود . غاليار .

بالتناوب ، كل على طريقته . الرواية التي تهرب من الرؤية العـامة ومواضعـات السرد ؛ ويكتشفون ، بالتناوب ، مادة الحياة بعيون جديدة .



لقد اصبح الروائي اخيراً فناناً. فقد كف عن مجاراة التاريخ والوضع المدني، والحكاية ، لكي يحوز على رؤية خاصة للعالم، تضاهي رؤية الرسام او النحات. وكما ان الرسام يرى بالالوان ، والنحات يرى بالحجوم ، فان من شأن الروائي ان يرى « بالانطباعات المعـاشة » ـ وهذا مـا « يدعوه عالم النفس » « وقائع الشعور » .

واستعادت الرواية الفنية آنذاك من الشعر عالمـاً ، هو عالم الاحساسات : هذه الاحساسات التي لم تكن تزدرى الاعتراف ، والسرد البـاطني ، والرواية الشعرية . بيد انها كانت تحولها الى خطبة سيكولوجية وتربطهـا بحكاية وبقصة و « برواية » بخاصة . ان اكتشاف بروست يقوم على محـاذاة الحقيقة من خلال المشاعر فقط ألم يمتدح مدام دو سفيني لأنهـا « تقدم لنـــا الاشياء وفق ترتيب ادراكنا لها ، بدلاً من ان تشرحها قبل ذلك بأسبابها ؟ [1] » .

ومع ذلك فقد ظهر ادب بروست العظيم ، للوهـلة الاولى ، كأنه تاريخ اجتماعي طويل يمتزج بسيرة الراوي . ان الفترات الكبيرة فيه لطويـلة كثيفة ، ولا بدّ من قطع مختلف الاجزاء لفصلها ، ولدفع زمن السرد : طفولة ولد عصبي في (كومبراي) وشخصية سوان الذي يبتعد عن علاقات اهله ، وهناك من جهة اخرى حضور اسرة (غرمنت) الجليل . وفجأة تبعـدنا حكاية غراميات سوان و (اوديت دو كريسي) المروية بضمير الغائب عن الراوي وتسمح بـ « إمرار » الزمن . ويعود مرسيل فيظهر في رواية (في ظل الفتيـات في الزهر) ، مراهقاً مغرماً بجيلبرت سوان الفتـاة الصغيرة التي يلعب معها في (الشانزليزه) ، ثم تأتي الفصول في (بلبك) والفتيات ، واول ظهور لسان لو وشارلوس . وبدءاً من

(١) مرسيل بروست : في ظل الفتيات في الزهر . الجزء الثاني . غاليار .

رواية (من جهة غرمنت) نجد مرسيل راشداً ، ونجد الحياة الاجتماعية بباريس والصالونات فردان غرمنت ، كوتار . وتنفصل من هذه الفترة « كتلتان » غراميتان : سدوم وعمورة ، ومغامرة المؤلف الطويلة مع ألبرتين . ونجد اخيراً في الكتاب الاخير (الزمن المستعاد) عرضاً للشخصيات إبان الحرب وقد مستها الشيخوخة .

ان هذا كله لأشبه شيء « بالمذكرات » التي كانت تكتب في اواخر القرن السابع عشر : ومع ذلك فالماضي، كما يحدث في المذكرات ، في بعض الاحيان، يستعاد على شكل عناقيد ، وفي عدة طبقات ، من خلال الاحداث الاقرب عهداً ، ويلعب باستمرار بين الماضي القريب والماضي البعيد: « لقد مرت سنوات عديدة ، لم يعد من وجود فيها ، بالنسبة اليّ ، في كومبري ، الا للمسرح وفاجعة نومي . وحدث في يوم من ايام الشتاء ، انني بينما كنت اعود الى المنزل رأت امي انني اشعر بالبرد فاقترحت ان اشرب قليلاً من الشاي ، خلافاً لعادتي ... » . لقد تعرفنا المطالع المشهور من « قطع الحلوى » وهو اول « الاشراقات » حيث يمارس سحر الذكرى ، وحيث تجتمع على نحو سحري ، لحظتان تفصلهما سنوات من النسيان ، في انطباع مفاجيء ... وستكون الاشراقة الاخيرة ، اللحظة التي أعادت فيها الى ذاكرة مرسيل فجأة زلةُ قدم في باحة اسرة غرمنت عام ١٩١٦ انطباعه قبل اثنتي عشرة سنة عن البلاطات غير المتساوية في (سان ـ مارك دو فنيس) ...

ان رواية (البحث عن الزمن المفقود) اذ تلحّ على بعض معجزات الذكريات الحساسة ـ كأن تبعث فينا لحظةً ماضية بطريقة ساطعة ـ واذ تعهد الى الفن بامتياز تجديد هذه المعجزة وتثبيتها ، وايجاد ماهية الاحداث اللازمنية ، تقدم ببداهة الدلالة الافلاطونية بجملها التي يعطيه اياها بروست ... الا ان «مادته» و « وجهة نظره الروائية » لا تختلطان مع «متعة الذاكرة» التي تُتخذ باعتبارها شيئاً مطلقاً . فالنشوة اللازمنية لا تظهر فيها الا في لحظات محددة جداً سعى

اليها المؤلف . واذا اهملنا الاهمية النظرية التي اراد بروست ان يمنحها اياها ، فانها تختلط في النسيج الروائي بفن بروستي أكثر ثباتاً : هو فن ايجـــاد الحقيقة من خلال لون الانطباعات .

ان الفن ليجد هنا مادة اخرى كان الشعر وحده قد استنفدها ولكن بطريقة أشد جلالاً : شعور الـكائن الحي نفسه . وبينما كان السرد الطبيعي يبلغ الشعور من خلال الاحداث ، فان بروست لا يريد أن يجمع الاحداث ـ وهي شيء لا يمكن تجنبه في حكاية ما ـ الا من خلال الشعور . فهو لا يضيف الى مغامرة ما صحة العواطف كما يفعل الاب بريفو وبلزاك وفرومنتان بل « ينطلق » من هذه العواطف حتى قبل ان تصبح عواطف كي يخلق الحكاية والمغامرة ...

انها اعادة الحقيقة الاولى « للانطباع » : ذلك بأننـــا لا نأبه لانطباعاتنا : فنحن نتعجل تأويلهـــا ، لكي نشرحها لنفسنا او للآخرين : وتلك هي بدائع الاكذوبة الروائية . امـــا بروست فيسعى ، على نقيض ذلك ، للوصول الى الحقيقة الاولى ، خلف التفسيرات ، والى مـــا ُيشعر به في حقيقته الاصلية ، والمطلقة كما يبدو . انه لفن صعب ان يقودَ الانسانُ فيتعـلم ان يحس احساساً كاملاً : ولمـا كان الاحساس هو الاول ، فسرعان مـــا ُينسى ويتحول شكله ويذبل . ولا بد بعد ذلك من الاحتيال على الفكر وخداعه للعودة الى الحدس الاولي. شأن طفل (كومبراي) الذي تمتلىء نفسه بتأمل دغل من اشجار الزعرور دون ان يتوصل رغم ذلك الى الولوج كليـاً في ماهيتهـا من حيث هي اساس : « ولكن ما اكثر ما لبثت امام اشجار الزعرور استنشق الهواء ، واحملهـا الى ذهني الذي لم يكن يعرف ماذا ينبغي ان يصنع بهـا ، واضيـع رائحتهـا الخفية الثابتة وأعود فأجدها (...) كانت تمنحني السحر نفسه على نحو لا ُيحدد باسراف لا ينفد ، ولكن من غير ان تتركني اتعمقه اكثر من ذلك . كتلك الانغام التي يعاد عزفها مئة مرة متتالية دون ان يتاح لنا ان نتقدم في ولوج سرها . انني « احيد عنها لحظة » كي احاذيها بقوى انضر . كنت اتابع بعض الشقائق التائهة

حتى التل الذي يصعد خلف السياج في منحدر قاسٍ نحو الحقول (...) ثم اعود لأقف امام اشجاري كما يعود الانسان فيقف امام روائع الآثار التي يعتقد انه سيراها على نحو افضل اذا هو كفّ لحظة عن النظر اليها ...» .

ان الطفل المدهّش ليبحث هنا ، في هيام ، عن حقيقة ليست في شجر الزعرور ، ولا في نفسه ، بل في الاحساس الذي يكوّن العلاقة بينهما . هناك حقيقة تفوق الانسان ، وتفوق الاشياء ، مصنوعة من انسجامهما وعلاقتهما : وانها لمادة جديدة كل الجدة بالنسبة الى الرواية التي كانت حتى ذلك الحين تفصل بين الاشياء والناس بدلاً من ان تسعى الى الامساك باتحادهما. وستصدر «الرواية الجديدة » نفسها بدءاً من عام ١٩٥٠ عن مرمى قريب من هذا : ايجاد علاقات مجهولة وضروب من « الاشكال الحماسية » و «الحاجز ذي القضبان المتشابكة » الذي يكشف عن المعنى الخفي حين نضعه فوق مجموعة ما .

ان الكاتب ليسعى الى اعادة خلق جبلة العالم من خلال الانطباعات التي عادت الى ذاتها وأعيدت الى مطلقها . ان رواية (البحث عن الزمن المفقود) تشكل كيمياء الانطباعات ، كيمياء تهدف الى الوصول الى لب الحياة اكثر مما تشكل كيمياء الذاكرة . فهناك انطباعات مطلقة ، كالانطباع الذي نحصل عليه من تذوق قطعة الحلوى المبلولة بالشاي . وهناك ايضاً جهد لايجاد كمال الانطباع : ففي المرة الاولى التي ذهب فيها مرسيل لسماع (بروما) لم يكن يعرف كيف يتمتع بفنها ، واذ فصل عن جيلبرت لم يكن يظن بأن رسالة منها تثير فيه انطباعاً اشد من هذا الانطباع: «ان رغائبنا تجري متداخلة بعضها في بعض، وقلما يحدث ، في تداخل الوجود ، ان تأتي السعادة فتقيم فوق الرغبة التي تطلبتها...[1] » . ان الفكر والذكرى والنسيان تحوّل الواقع : « لنفكّر في السائحين الذين يثير مشاعرهم مجمل جمال السفر ، ثم لا يشعرون نحوه يوماً بعد

«١» مرسيل بروست : في ظل الفتيات في الزهر . الجزء الاول .

يوم الا بالملال[1] » . والانسان ، كما سيدعون ذلك بطريقة متكلفة (الغيرية) ، مختلف ابداً عن نفسه ، لا يستطيع ان يوفق الى المطابقة بين عنصرين من عالمه السحري والحقيقي ، مأخوذا ابداً بالتغير والمصادفة على نحو مفاجيء : «ولكنني حين وصلت الى الشانزليزه ـ وكنت اول الامر على اهبة معارضة حبي ، دون ان اجعل دوافعه الحية ، المستقلة عني ، تتحمل التقويم الضروري ـ ولكن ما أكاد اجد نفسي امام جيلبرت سوان هذه (...) حتى يتمّ كل شيء كما لو كانت هي والفتاة الصغيرة التي كنت أحبها ، كائنين مختلفين[2] » .

اننا لا نوفق في الوصول الى الماهيات تحت المظاهر . سيكون هذا هو هدف الفن ، ان يطهّر الانطباع حتى يجعله « اساسياً » لا عرضياً . وتغدو بعض الانطباعات ذات دلالة رمزية ، كالاقحوان بين اوديت وسوان . وهناك انطباعات اخرى ، سبق للفن ان اختص بها ، تنقل قيمتها الفكرية فوراً ، « كالجملة الموسيقية الصغيرة » المشهورة في سونات (فنتيل) : « مهما كانت الفكرة التي يمكن ان نكوّنها عن المدة القصيرة لحالات النفوس ، فقد كانت الجملة الموسيقية الصغيرة ترى فيها ، على نقيض ذلك ، شيئاً ما (...) اسمى منها جداً ، حتى انها وحدها كانت جديرة بالشرح . تلك المفاتن ذات الكآبة الحميمية ، هي التي كانت تحاول ان تحاكيها وتعيد خلقها حتى ماهيتها التي لا يمكن نقلها للآخرين والتي تبدو تافهة في نظر الآخرين الا في نظر من يشعر بها ... كانت الجملة الصغيرة قد استحوذت عليها وجعلتها مرئية[3] » .

والفن الادبي للانطباعات المُعاشة المُعادة الى صفائها الاساسي ، كالفن الموسيقي ، او فن الألوان ، ينبغي ان « يستحوذ علينا ويجعلنا نرى الحقيقة الاخرى المخفية في الحياة المُعاشة » . انها كيمياء ماهرة ، اذ لا يكفي ان

«١» مرسيل بروست : في ظل الفتيات في الزهر . الجزء الثاني.
«٢» مرسيل بروست : من جهة سوان ، الجزء الثاني .
«٣» مرسيل بروست : من جهة سوان ، الجزء الاول .

نستحضر الانطباعات وحسب ، او نعيدها او « نقدمها » - كما لا يكفي لكي يرسم الانسان ان يعيد وضع ألوان النموذج . ان جهد الفن يقوم على استعادة حقيقة ما ، وذلك بالاعتماد على الالوان والاصوات او الانطباعات : فانطلاقاً من المشاعر الضعيفة التي تذبل بسرعة . نعيد تكوين الحياة في كمالها الحقيقي ، اكثر وضوحاً الآن منها حين عاشها الانسان ونسيها بسرعة .



هوذا عالم آخر غير العالم الذي كان بلزاك يحملنا اليه . هو عالم أغنى من عالم بلزاك ، مضمر على الاقل ؛ ومهما كانت نظرتنا الى بلزاك وبروست فان الفن ذا النموذج البروستي يقدم مزيداً من الارتباطات المحتملة . فالفن البلزاكي يعمد الى ارتباطات منطقية واجتماعية ، لا نهاية لها مبدئياً ، الا انها تؤول الى عدد معين من المشكلات (نجاح احد الطامحين ، افلاس تاجر) أما الفن البروستي فلا يهتم الا بما هو فريد ، بما لا يقبل أن يكون « نموذجاً » ان الرواية البلزاكية تقدم للقارىء مخططاً ، حكاية « واحدة » . اما الرواية البروستية فتقدم تلوينات احساساتنا التي لا تنفد ، والتي قد تتجدد ابداً . ومن يجرؤ ان يقول ان قيمة سياج الزعرور بما اثار من انطباع لا يمحى ولا يفتأ يعود ، في شعور كائن بشري، اقل اهمية من المرحلة الفلانية من « حياته » الرسمية والاجتماعية ؟ أترانا نفضل ان نراجع قبل ان ننام، من حيث اللحظات الاساسية في ذاكرتنا ، سرداً موضوعياً اجتماعيا بلزاكياً لحياتنا ، ام سلسلة من الصور اكثر اهمية في الواقع ، كإزهار دغل ، او حركة من فتاة ؟

« تمر بالانسان لحظات لا يعرف فيها لماذا يدخل منزلاً وحجرة ، او يحاذي اقل الاشياء دلالة ؟ وحين يستولي عليه الفزع يظل واقفاً كأنه تائه . لقد حدث شيء ما ، فجأة ، لقد حدث شيء خارق في الشعور ، لا يخضع للتحليل ، لقد حدث انفصال مُراءٍ ، وغادر المرء هذا العالم الى عالم غيره ، او غادر نفسه تقريباً الى نفس اخرى (...) لقد سقط حاجز ما ، وها نحن اولاء فيما يشبه

الهوّة التي لا يمكن تحديدها فوراً ، مع شيء من الشعور الغامض بأننا « سبق ان رأينا ذلك ...[1] » . ولسنا نعني بذلك تجربة فريدة ، بل نعني تلك الانطباعات البالغة الحيوية التي نشعر بها في حياتنا ، والتي تتعلق مع ذلك بقليل من الاشياء ...

ولو كان علينا أن نروي حياتنا في « رواية » لما أبهنا لهذه الانطباعات . ان « المشاهد » التي احتفظت بها ذاكرتنا أكثر من سواها هي ذكريات « لا معنى لها » مبدئياً بالنسبة الى الآخرين ، ولا تشكل جزءاً من حياتنا الرسمية وهي صور لها معنى عندنا ، ولكن من غير ان نعرف ، رغم ذلك ، ما هذا المعنى ...

ولقد كان الشعر ، فيما مضى ، يقتات من هذه الصور ... الا ان الرواية استعادت ، منذ ظهور الرمزية ، بعض مطامح الشعر ، ومن بين هذه المطامح ، مطمح اساسي جداً : ان تعطي الانفعالات دلالتها الكاملة ، وتحوّل الانفعال الى حقيقة كونية .

وذلك بأن بروست وفرجينا وولف ولورنس دوربل «ينطلقون» من انفعال ما لكي يخلقوا اثراً روائياً . اما براعة بريفو وحساسيته فتتمخضان عن حكاية (ما فوق) المثيرة . وعلى نقيض ذلك فان انفعالات بروست دوربل هي التي تجعل منهما فنانين . فهما يخلقان « انطلاقاً » من الانفعال ، لا نحو الانفعال . وهكذا يصبح هدف الروائي ، أقل غلظة واغراءً في وقت معاً . لأن من السهل ان يثيرنا الكاتب ويخلق رواية مثيرة . ولكن أليست هذه قضية مهارة وحيلة وتمرّس بالمهنة ؟ ثم أليس الاقرب الى الصدق ان ينفعل الانسان اولاً ثم يكتب بعد ذلك ؟ ان روايتي (البحث عن الزمن المفقود) و (رباعية الاسكندرية) اثران اقل اثارة من رواية (فاديت الصغيرة) ، ولهذا السبب فهما اثران فنيان...

(١) مرسيل جوهاندو : تذكارات ، الجزء الاول. غاليار ١٩٤٨

وفي مجال قريب من هذا المجال تجد ان الفن السلبيسي هو الذي يثير ، اما النحت القوطي ، ففوق الاثارة ...



هاهوذا المطلب الجديد : ألا تنطلق المخيلة من سرد تقليدي ، سبق « ان صُنع بأكمله» حيث يشرح المؤلف كل شيء فيه ، اذ ينبغي ان يكون الكتاب فخاً ولغزاً بالنسبة الى القارىء ، واليه يعود امر تفسيره . ان روايات (ميس ايفي كومبتون ـ برنت) الغزيرة التي تدور مواضيعها ابداً ، في غيظ لا يهدأ ، حول المآسي الصغيرة العنيفة الحادة في الاسرة الانكليزية ، مصنوعة بأكملها من « محادثات » . ثمة ابن وأم ، وزوج وأبناء عمومه يتباغضون ويتلاقون ويتحدث بعضهم الى بعض ... وعلى القارىء ان « يحذر » من خلال المحاورات النوايا الخفية والضغائن والفواحش ... وان القارىء ليستخرج من هذا المطلب الذي فرض عليه الاحساسَ « بالولوج » في عالم لا تفك رموزه على نحو كامل ، « عالم يتخذ فيه فهم الموضوع عدة مستويات » ، وفيه يستمر ويتعمق ابهام الحياة ذاتها بكثافتها وسرها .

كان القرن العشرون قد اكتشف مع بروست والانكلوسكسونيين ان الحقيقة الروائية ، كالعالم الطبيعي ، ليست ذات شكل واحد ، ولا تخضع في كل مكان للقوانين نفسهـا . فهي تحتوي على عدة طبقات وعدة « كثافات » ويتعلق كل شيء بـ «المقطع الذي يختاره الانسان ليقوم بالرؤية فيه ، والادوات التي يستعملها ليسبره ويفسره » . ان « وجهة نظر » الملاحظ ـ أو الفنان ـ هي « اكثر اهمية من الحقيقة الموضوعيه التي يلاحظها » . وانه ليكتشف ، وفق فرضيته الاساسية ، عوالم مختلفة فيما بينهـا كل الاختلاف ... كما يحدث ذلك تماماً بالنسبة الى قطرة من الماء او احد النجوم . فكل من الكيميائي وعالم الحياة والفيزيائي يصفها وصفاً مغايراً لوصف الآخر . ويبدو ان « المادة » ليس لها من اهمية ، بل « طريقة الدراسة » وحدهـا . وليس في ذلك أية « نزوة ادبية »

ما دامت « العلوم الرياضية » تقوم على هذا الامر نفسه ...

ومن المؤسف اننا لا نستطيع أن نرغم مرسيل بروست وهنري جيمس وجيمس جويس وايفي كومبتون برنت وبرنانوس وغراهام غرين وبترشيني وميشيل بوتور على معالجة الموضوع الواحد نفسه ، بعد ان يقدم لهم موجزه مختصراً في صفحتين ، حول عقدة سيكولوجية وبوليسية على نحو غامض ، وهو امر لا يستطيع ان يقوم به اي انسان ؛ ومنذ رواية (السجينة) ورواية (ما كانت ميزي تعرفه) كتب الجميع كتباً فيها هذه الخاصة المزدوجة .

ولكن من الممكن ان نتخيل هذه التجربة المثالية : ان يؤلف الادباء حول عقدة واحدة ، دقيقة ومفصلة ، آثاراً لا ترتبط بينهما أية قرابة ... ولقد تحدث الناس في زمن مبكر عن « شخصية » كل من الكتّاب . وان هذه لكلمة تشبه « الشراب المنوّم ... » فقد كتب كل من راسين وبرادون ، او راسين وكورناي ، حول موضوع واحد مآسي مطبوعة بشخصيتهما الخاصة ، الا انها « تنتمي الى العالم نفسه والنهج الفني عينه . وفي الموضوع ذاته نجد ان بلزاك وهوغو هما بلزاك وهوغو الا ان باريس التي يتحدثان عنها هي باريس واحدة ...

واذا كان العالم الروائي الجديد يتعلق بـ « شخصية » الروائي تعلقاً اضيق ، فليس مرد ذلك الى حساسية خاصة تجعل من كل كاتب عالماً صغيراً مفترآ . لأن كلًا منهم ، وهو في الوقت نفسه فنان ، صاحب نهج فني له طرائقه الخاصة ، وفي هذا الكون ذي القوانين المضاعفة التي لا يمكن ادخال اي تبديل عليها ، وفي هذا الكون الذي ينبغي على الرواية ان تدرسه الآن ، قد تعلم الروائي ان يتبع نوعاً من الاستنباط ، وشكلًا من توجيه الابحاث هو وحده الذي يعرفه .

ونستطيع ان نقول ، اذا سرنا في الموضوع الى غايته ، ان الشكل الشعبي للرواية الحديثة في القرن العشرين هو الرواية البوليسية ، فهي تقدم كذلك ، على شكل مخطط ، حقيقةً لم يُعط تفسيرها مسبقاً ، وتقوم المتعة على البحث عن حقيقة تتضافر كل الامور على حجبها . والفارق الوحيد ، ان هذا اللغز ، اليسير

جداً ، سيُحل بجلاء في الصفحات الاخيرة ، بينما يظل اللغز في « رواية الكثافة » عمقاً لا يُنال ولا يستنفده التحليل والشروح التي يقدمها المؤلف ابداً . انه لتعقد سري مقضي عليه ان يظل كما هو ، ويكاد التأمل يوسعه ، في بعض الاحيان ، في شعور القارىء .



تقوم بهجة الرواية ومأساتها على ان الحقيقة شيء لا يستنفد. وكلما وعى احد الروائيين او جيل من الروائيين ذلك اكتشف الابداع الروائي عالماً جديداً . ولقد ولدت رواية القرن التاسع عشر حين وعى بلزاك وكتّاب الروايات المتسلسلة هذا الاتساع الذي لا حد له .

وسيكتشف بروست والانطباعيون وموزيل وجويس ، بعد اقل من قرن ، الاتساع « النوعي » ، وامتداد الواقع والابداع الروائي « في مختلف مستويات الحقيقة » . فرواية (الانسان الذي لا سجايا له) لروبير موزيل التي تأخر ظهورها نتيجة بعض الظروف ، ونضجت ببطء وظلت غير كاملة ، تُعنى بغنى ابهام الحياة في مواجهة فقر المصائر الفردية ، وفيها نجد ان لكل انسان تلاحمه الخاص ، الا ان وحدته وشخصيته وقلقه لا يحسب لها حساب في كلية تتفتح على الفراغ ... ان فن موزيل يكمن في قلق هؤلاء الاشخاص الذين يحكم بعضهم على بعض عبثاً ، ويستنفد كل منهم جهده ليؤكد وجوده دون أن يوفق الى ذلك .

وتختفي المغامرات الفردية ، التافهة ابداً ، المكررة ، امام الموسيقا الكثيفة الحادة المترددة التي يصنعها ترويض العالم حيث يبذل الفكر قصارى جهده ، دون جدوى « لسنا نستطيع ان ننكر وجود دوران متزايد في الفكر والتجربة في هذا العصر الجديد . كان (ارنهايم) يتخيل دماغ العصر وقد استبدل بنظام العرض والطلب والمفكر المجد بالتاجر ذي السيادة المطلقة . وكان يتمتع على نحو غير ارادي بالمشهد الاخاذ « لانتاج ضخم من التجارب المُعاشة » الذي يتجمع ويتفرق بكل حرية ، على شكل حلوى ، كل قطعة منها ترتجف لأقل رجّة ،

او طبل جبار يكفي ان يمس مساً خفيفاً كي يبعث رنيناً لا حد له[١] » .

ان الشخصية الاساسية في الكتاب هي « الحياة » اذاً : « ان الحياة تفكر ، ان صح هذا التعبير ، « حول » الانسان . وتخلق له ، وهي ترقص ، ارتباطات عليه ان يلتقطها بصعوبة ، دون ان يحصل على هذه النتيجة الساحرة التي يحصل عليها من المنظار السحري اذ يلجأ الى العقل[٢] » . ان السرد الآن ليتعلق إذن بفوضى الحياة الساخرة ، لا بمنطق مغامرة بشرية محددة كل التحديد . ولكن ليس من الثابت ان فكرة موزيل تعبّر عن نفسها في هذه الرقصة العجيبة التي تقوم بها « الحياة » حول الانسان ، لأنه يعبر هذه التأملات الذكية التي يديرها حول فنه الروائي ، في سخرية كسخرية هكسلي لرجل اعمال يحلم : « وهكذا كان ارنهايم الذي يهتز حتى اطراف اصابعه وأرجله ، يفكر من وجهة نظر رجل الاعمال ، في الدورة الفكرية والجسمية الحرة للأزمنة المقبلة ...[٣] » .

ومع ذلك ، فنحن نتعرف في هذه الحياة التي تغمر كل شيء وتوحي بالحلم الفني ، رغم سخريات موزيل ، على ذاك الاثير الوسيط بين الانسان والوجود ، وهو الزمن البروستي المصنوع من « امكانية طبع سلسلة من الاحداث ذات الانفعالية المقلقة التي لا تُفسر » . وليس يهم ان يضيف موزيل ، الكاتب الداهية : « ولكن هذا لا يحدث الا حين يكون الانسان في الخامسة عشرة او السادسة عشرة ، وحين يذهب الى المدرسة[٤] ». لأن خلف خواء شخصياته وهي اشباح في ملهاة عصبية ، يظهر الحنين الذي لا امل له الى «الزمن المفقود» . هذا الحب البعيد الخفي الذي يشعر به الانسان المثار نحو جوهر الحياة الذي لا ينضب ولا يُرفض : هوذا الليل . تجري الافكار ملء الضياء تارة ، ومن خلال

(١) روبير موزيل: الانسان الذي لا سجايا له ، الجزء الثاني ، منشورات دي سوي ١٩٥٧
(٢) روبير موزيل: الانسان الذي لا سجايا له ، الجزء الثاني .
(٣) روبير موزيل: الانسان الذي لا سجايا له . الجزء الثاني .
(٤) روبير موزيل: الانسان الذي لا سجايا له . الجزء الثاني .

النوم طوراً . كالميـاه في منطقة (كارست) وحين تعود فتظهر مرة اخرى خلال لحظـات هادئة كل الهدوء . كان ديوتيم يشعر انه كان يحلم في اللحظـات الماضية وحسب ... فالواقع لم يعد هنـــاك الا الاسرار الاخـيرة ، وحنين النفس الابدي . ان الاخلاقية لا تكمن فيما يفعله الانسان ، ولا تكمن في حركات الضمير ولا في حركات الهوى . ان الاهواء نفسهـــا « ليست الا قليـلاً من الضجيج حول نفسنـا » . يستطيـع الانسان ان يكسب الممالك او يخسرهـا ، فالنفس لا تتحرك ولا يستطيـع المرء ان يفعـل شيئـاً ليبلغ قدره ، الا انه قد يصعد في بعض الاحيـان فقط من اعماق الكائن ، هادئاً مألوفـــاً شبيهاً بفناء الافلاك[1] » . ان موزيل ليسخر دائماً . وهو يسخر هنا ايضاً من ديوتيم ومن حالاته النفسية الجميلة . الا ان هذا لا يمنـع أن يحلم ألبريـخ وموزيل نفسه ، كما حلم ديوتيم بذاك الهدوء النفسي . وكما هي الحال لدى بروست ، فان تعقد الحياة الذي لا ينضب ، الكلي ، الذي يعيشه الانسان ثم يعود فيعيشه هو « شيء آخر » غير الحكاية التافهة او الاهتمام الحقير بمغامرة معينة: فمادة الرواية ليست «حكاية» ذات مقدمات وعقدة وحل ، حـكاية صغيرة معزولة وملتفة حول نفسهـا . ان مادة الرواية هي همهمة الحباحب الصامتة التي تصنع مئة ومئة الف حـكاية صغيرة او حادثة : فالحياة الفقيرة جـداً ، في كائن ما ، بقلقه ووساوسه ، غنية جداً ، تبعث العزاء او اليأس ، في تضاعفها الكلي .



كان دافيد هربرت لورنس قد تغنى طويلاً بالحياة العميقة الكثيفة على مستوى تكف فيه الاهواء عن معارضة الفكر ، في رواياته (عشاق وأبناء) ١٩١٣ ، و (الأفعي المريّشة) ١٩٢٦ ، و (عشيق الليدي تشاترلي) ١٩٢٨ . ان هذه الكتب غابات ومحـاورات بطيئـة وغضب متصاعد من العواطف التي غذاهـــا الجنس ، وشهوة ممتدة لا نهاية لهـا كفسق يوم من ايام الصيف نحو المؤثر حيث

(١) روبير موزيل : الانسان الذي لا سجايا له . الجزء الثاني .

يبدو تفاقم الحواس كأنه يلج عالماً آخر . وليست الحقيقة الروائية ، هنا ايضاً ، في العقدة . انها القوة الحية التي يتغذى منها نوع من النشاط الذي تحترق به الشخصيات ، انها مذاق الدم والحب واللحم ، واختلاط الحياة المأخوذ بمحبة كأنه مادة اولية ...

وفرضت آثار لورنس دوريل الكثيفة المتصنعة نفسها عام ١٩٥٠ فجأة على انها سليلة د. ه. لورنس وهنري جيمس وروبير موزيل ، في زمن كانت تسيطر فيه الرواية الشبيهة بالحكاية . فرباعية الاسكندرية (جوستين ، بالثازار ، مونتوليف ، كليا) تثير سمفونية انكليزية شرقية تضيع فيها الرواية وتعود فتجد نفسها، كموضوع قوي في الاوركسترا ، في غناه الخاص ، وألعاب الزمن، والمؤثر والفن . لقد اختير الاطار اختياراً مدهشاً . انه الاطار الوحيد الممكن لفترة ما بعد الحرب التي أضاعت الاحساس بما هو طريف واسطوري ، وما يشتمل عليه من حنين وثقل : مدينة الاسكندرية قبل الحرب واثناء الحرب . مدينة ما تزال جامعة لمختلف طوائف البشر الا انها لم تعد كذلك مع عفن « الزمن المفقود » . السماء الحاقدة ورطوبة المساء في بعض الاحيان ، واشجار النخيل الرسمية في الشوارع المستقيمة ، وشارع فؤاد الذي تحاذيه المغامرة ، واناقة « السائحين الاميين » وتحرشاتهم ، اولئك الذين ارسلهم العالم الى هناك ، الى آخر الفنادق الفخمة على الارض بأشجارها الرصاصية . انه لجو خانق لا انحطاط فيه البتة ، ولكن فيه كثيراً من خفة الروح ، في عالم ينظر الى مرور كبار البرابرة الباهتين ...

في هذا العالم الروائي ، نجد كاتباً هو الراوي دارلي ، وفيلسوفاً غير حقيقي برسوردن ، وشرقيين او يهوداً ، نسيم وبلثازار ، والفرنسي الفظ الوافد من الخارج ، الذي لا بد منه ، بومبال ، وسفيراً هو بونتوليف ، وثلاث نسوة جوستين وميليسيا وكليا . وهذا العالم اشبه شيء بعالم شنغهاي في رواية « الوضع البشري » مع احساس بتصوير البيئة المحلية لا ينكره (كلود فارير) . ويجمل

القول انه عالم مصطنع. تملؤه حرارة الذكاء والمصـــادفة والشهوانية : آخر خط للانسان الابيض في ان يبني مستعمرة ، لروح الحيـاة فيها قيمة اكثر من الحياة نفسها : « ليست اعمالنـا اليومية في حقيقة امرها الا غطـــاء من الخيش يغطي الثوب المنسوج من الذهب ومعناه العميق[١] » .

هذه المادة التي تمتزج فيها الجمالية بمـا هو طريف للغاية ، والتي قد تعطي ايضاً ادباً شبيهاً بأدب كلود فارير او غبريل دانونزيو ، يستخدمهـا دوريل لـكي يخلق اثراً يفوق الاثر الروائي، اثراً قريباً من بروست ولورنس معاً ، حيث لا يتدخل السرد والمغامرة والحكاية والازمنة والامكنة الا لتؤلف حاجزاً واسعاً مركزه في كل مكان وليس في اي مكـان . ان رباعية دوريل ليست « رواية شمولية » لانها لا تريد ان ترسم ببرودة حياة الاسكندرية وتواريخها، بل ان توحي خلفها، وخلف روايات عالم الجمـــال الانـكليزي المشبـع كل الاشباع بروح الشرق ، بالحركة الخفية الجاذبة التي تكوّن الكثافة الفنية وتقرر « البحث عن الكثافة »: قالت جوستين: « اننا لسنا اقوياء ولا اشراراً الى درجة تمكننا ممارسة الاختيار. وكل هذا جزء من مخطط هيـأه لنـــا شيء آخر لعـله المدينة او جزء آخر من انفسنا..[٢] » .

ومع ذلك فلقـاءات اشخاص دوريل ، الشرقية الثقيـلة ، هي شيء آخر غير « المغامرات » : جهد للخلق ، خلف الزمن ، والمكـان الحسي والعقـلي حيث يبطل الزمن : « ان الـكاتب الذي صرته ، قد تعلم اخيراً ان يسكن « هذه المسافات الحاوية التي تهرب من الزمن » ـ كنت قد بدأت اعيش بين خفقـات رقاص الساعة ، ان صح التعبير ، الحاضر المستمر ، وهو التـاريخ الحقيقي لهذه الحكاية الجمـاعية ، والفكر البشري...[٣] ». وبين هاتيك النسوة ذوات العطر

«١» لورنس دوريل : جوستين . كوريا . ١٩٥٨

«٢» لورنس دوريل : جوستين .

«٣» لورنس دوريل : جوستين .

العبق ، والسر المرسوم برقة على زرقة السماء ، وراوٍ حسي وعقلي كلورنس ، مثقف كهكسلي ، حساس كبروست ، بيد انه موضوع في عالم اشد تلويناً من عالم (غيرمنت) ، تشكل الرباعية التي تمضي من جوستين الى كليا اثراً مخدراً ، مغرياً بجليّه ، الا ان هدفه العميق ، كما هي الحال لدى جويس او بروست ، هو ان ينقلنا من الوجود التافه الى هذا الغم الشهواني الذي يريد فيه الفنان الروائي ـ من غير جدوى في اغلب الاحيان ـ ان « يمتلك » الحياة في لونها وابديتها « يمثل هذا العالم وعداً بسعادة فريدة ، وما كنا لندخر وسعاً في الحصول عليها ...[1] » .

والواقع ان دوريل يلعب على نحو اكثر تقلباً من بروست ، فوق عدة مستويات ، ويخلق بين الحياة المعاشة والاثر الفني لعباً ذا « ابعاد » مضاعفة . فهو يستعمل اول الامر العطر العذب ـ المر للذاكرة لكي يستحضر تداخل المصائر ، والوحدة الخفية للمدينة ، الاسكندرية المدفونة ، حيث التهبت المصائر وتحولت الى رماد : « ان المدينة ، وهي شبه خيالية (مع انها حقيقية الى ابعد حد) تبتدىء وتنتهي فينا ، وتمتد جذورها وتقيم في خفايا ذاكرتنا [2] » . الا ان السرد نفسه مصنوع من مخططات يمتزج بعضها في بعض ، ومن مقاطع متدفقة ، جسدية ، ملونة ، في ترتيب غير منطقي . ان الاشخاص كما هي الحال لدى فرجينا وولف ، لا وجود لهم في ذاتهم الا بمقدار ما « ينعكس بعضهم في بعض » انه تفكك مضاعف في الرؤية ، وفي الحساسية ايضاً . وحين صار دارلي عشيق جوستين كان قد عرفها اول الامر من خلال اللفظ العام ، ثم من خلال زوج جوستين نفسه ، نسيم (كما عرف نسيم من خلال جوستين) . وهو يحلل هذه المرأة التي يحبها ، في ذروة علاقتهما العاصفة نفسها ، ويفهمها من خلال المذكرات الخاصة التي خلفها شخص آخر كان عشيقها فيما مضى ...[3] » .

«١» لورنس دوريل : كليا .
«٢» لورنس دوريل : بالتازار .
«٣» لورنس دوريل : جوستين .

وتتعرض العقدة نفسها الى التواء : فهي رباعية ، تمزج على نحو لا ينفصل ، وفي سلسلة تلتقي اطرافها ، اربع حكايات غرامية تنعكس الواحدة في الاخرى، وتؤثر الواحدة في الاخرى ، كانت جوستين قد شعرت بالحاجة الى هذه الرؤية السحرية : « اني لأذكرها وهي جالسة امام المرايا ذات الوجوه المتعددة عند الخيّاطة ، تقول لي :

« – انظر ! خمس صور مختلفة للموضوع نفسه. لو كنت كاتبة لحاولت ان أظهر ابعاداً كثيرة للشخصية ، شيئاً من النظرة ذات الابعاد المختلفة . لماذا لا يستطيع الناس ان يروا اكثر من منحى واحد في وقت واحد[1] » .

وعلى الرغم من التعقيد الاختياري في الاسلوب الروائي ، فما من شيء مجرد في هذه الملحمة الشهوانية التي يغذيها اشخاص مضطرمون في جو جاف ثقيل قوي. ان الرواية التي ارادت ان تعقّد الاستحضار الفني بوسائل روائية جديدة تجد في هذه الرواية تبريرها في نظر الجمهور الكبير الذي لا تحيّره ... ان حقيقة محمومة تفرض نفسها بنفسها رويداً رويداً اذ ترفض اغراء العقدة البسيطة جداً . « انني احلم بكتاب يكون من القوة بحيث يحتوي على كل عناصر كيانه : ولكنه لن يكون من نوع الكتب التي اعتادها الناس في ايامنا هذه . ففي الصفحة الاولى منه مثلاً خلاصة ، خلاصة عن الحادث في بضعة اسطر . ويمكن الاستغناء عن تفاصيل السرد ، بهذه الطريقة ، واما ما يلي ذلك فسيكون المأساة في حالتها الصافية محررة من عقال الشكل . أود لو اصنع كتاباً يحلم[2]» .

ويكشف دوريل عن « المأساة في حالتها الصافية » من غير ان يلجأ الى منطق ومحاكمة بروست الثرثارين بل عن طريق ُعقُل اخرى – اسلوب ورع في بعض الاحيان – في جهد مضاعف في الفن والتبسيط عن « المأساة في حالتها الصافية» ففي الاسكندرية التي يتخيلها ، المثقلة بالشهوانية ، المتشنجة في شخصيات

«١» لورنس دوريل : جوستين . ان كلمة «خمسة» هنا ، لا يمكن تفسيرها .

«٢» لورنس دوريل : جوستين .

قوية صلبة ، مريضة ، تعسة ، غنية ، مرهقة ، يأمر فعلاً اهتمام أبسط القراء ، من غير ان يستعبد نفسه بأن يروي حكاية او يحلل طبائع . والواقع ان ما يمس القارىء مباشرة ، لم يعد السيكولوجية ولا الحكاية ، بل مادة الحياة والمصير ، الدقيقة جداً ، التي ماتت فرجينا وولف لأنها لم تستطع ان تمسك بها . وهي مادة تغدو ملتهبة عذبة ملموسة ، بين اصابع دوريل .

ومع دوريل حققت الرواية التي لا عقدة فيها ولا مواضعات سيكولوجية ، نجاحها الحسي . فهي تثبت وجودها إبان مسيرها صارخة فوق اختفاء الميل الى الرواية السيكولوجية : ان النفسية قد ماتت . « لقد انتهى امر الاشخاص الذين يُنظر اليهم من زاوية السيكولوجية بالنسبة الى الكاتب . ان النفسية المعاصرة قد انفجرت كفقاعة صابون ... » . ان الكائنات الحية الملتهبة في رباعية الاسكندرية هي كائنات مضطرمة جداً في حقيقة الامر بحيث تتمرد على التحليل والشرح (الذي لا يقتصد فيه دوريل) . ان القضية لتتعلق فعلاً بـ « كتاب يحلم » وبمادة روائية في حالتها الصافية . لقد انفجرت العقدة واختفى التحليل النفسي ولم يبق الا « العنصر المؤثر » وهو جوهر الرواية .

الفصل الحادي عشر

ما وراء الرواية : التحول

اجتياح الملحمة للرواية

- من رواية الوردة الى أوليس .
- الحكاية المجازية لدى جويس : صورة الفنان ، أوليس .
- الواقعية والملحمة : فلسفة سرية غنائية .
- حكايات مجازية لدى كافكا : القصر والقضية .
- مجازية اشكالية : الاتجاه الاسطوري السلبي لدى كافكا .
- نهج كافكا .
- مالكولم لوري ورواية فوق البركان .
- هرمان بروخ وموت فرجيل .
- الرواية ـ القصيدة الغنائية .

كانت الرواية ، وهي مؤلف مبتذل ، مكتوب بلغة مبتذلة (وهذا اصل التعبير في اللغة الفرنسية[1]) منذ القرن الرابع عشر تروي حكاية ، حكاية يسيرة ، رواية متسلسلة ، وكان على القصيدة الملحمية او التعليمية ، او القصيدة المنظومة في شعر اصيل ، ان تعبّر عما يتجاوز الحكاية ... بل ان الروايات حتى عام ١٦٠٠ لم تكن الا عبارة عن « نقل آثار قديمة رفيعة الى نثر عاطفي ومتسلسلات شعبية » .

ومع ذلك فان هذا النوع الادبي الذي لم يكن اول الامر الا « تسلية » احتلّ المكانة الاولى اعتباراً من القرن الثامن عشر . لقد أغنته السيكولوجية وعلم الاجتماع وأصبح جديراً بأن يحلل الوثائق ويدرسها ويقدمها ، ويطرح المشكلات . وبعد ان كان ادباً يسعى الى التسلية واشباع الميول احتلّ رويداً رويداً مكانه في الادب الذي يعبر عن الطموح والمتطلبات والابداع. وشكّل في القرن العشرين أكثر أشكال التعبير الفني انتشاراً ، فاجتاح الانواع الأدبية الاخرى وألغاها . وفي هذه الفترة دفعته قدرته وطموحه الى ان يرضي ، في مجال الحقيقة والخيال والرمز ، كل الحاجات وكل الامكانات التي كانت تعبر عنها فيما مضى انواع ادبية اخرى ...

وكان على « الرواية » في منشئها (السرد الروائي البسيط) ان تظلّ ، مبنية قسراً على الحكاية والمغامرة . وقد تُحمّلُ هذه الحكاية برهافةٍ سيكولوجية او

« ١ » كانت اللغة اللاتينية لغة الثقافة والتعليم ، أما اللغة العامية أي Romane ومن هنا جاءت كلمة رواية (Roman) ، أي الادب الشعبي المكتوب باللغة العامية .

ملاحظة اجتماعية . ولكن كان من الصعب أن تنجح الرواية في التعبير عما كانت تعبر عنه (قبل نجاح الرواية الحاسم) القصيدة والمقالة الصوفية والحكاية الرمزية والملحمة . وكان لا بد من ان يقوم صراع بين الرواية المخلصة لنفسها اي الرواية المبنية على « سرد » مفيد من حيث هو سرد ، والرواية التي تنضوي على مطامع الانواع الادبية المتلاشية ومراميها . ان الاهداف لمختلفة . فالأب غوريو لبلزاك وأوليس لجيمس تصدران عن « انواع ادبية » تختلف فيما بينها أكثر مما تختلف اليـاذة هوميروس عن (قصيدة حول الاستيلاء على نمور) لبوالو . ذلك بأن هذه القصيدة والالياذة ، كأنشودة رولان ورواية ارتميس لنرفال لهـا مرمى مشترك: ان تمجّد الاحداث حتى لتعطيها معنى رمزياً . وعلى نقيض ذلك كان هدف رواية الاب غوريو ان تحرك المشاعر وتسلّي بوساطة احداث تظل انسانية بحتة .

سيكون هناك اذن حوالي عام ١٩٢٥ اجتيـــاح الملحمة والحكاية المجـازية الشعرية لمـا استمر النـاس في تسميته بالرواية . الا ان هذه « الرواية » ليست السرد الروائي الممتعة قراءته : انهـا اثر شعري مجـازي ملحمي صوفي يستخدم الشكل الروائي .



إن آثار كافكا وبروست وجويس وموزيل التي هيأتها الرواية « الساخرة » ما بعد الرمزية ، او الاقطاعية ، قد فرضت على الرواية مطـــامع لم تكن من المطامع الاصلية للرواية ، وقد جاءتها ، في الواقع ، من « انواع ادبية » اخرى خنقتها الرواية ، بيد انها راحت تغزوها بدورها.. « لقد غزت اليونان غازيهـا المتوحش » كما كانوا يقولون عن غزو روما لأثينـا . وقل الامر نفسه في الشعر الملحمي والرمزي والصوفي الذي عزله انتصار الرواية القصصية والواقعية الساحق، قد عاد فدخل الرواية وحوّلها الى مادة شعرية .

« ليست هذه برواية » هذا مـا سيقوله هواة السرديات الروائية ، اذ تحيرهم رمزية هذه الآثار وروحهـــا الشعرية وسفسطتهـا . وسيكونون في الواقع على

صواب . وامين المكتبة هو المخطىء . ان (اوليس) جيمس جويس هي قصيدة ملحمية متنكرة في رواية ، او بالعكس... ورواية (القصر) لكافكا مبنية بناء (رواية الوردة) بتعابير متشائمة سلبية ، او كأنها سياحات النفس لدى (المعلم ايكار) والقديسة تريزيا دافيلا ، او القديس يوحنا الصليبي . ورواية (البحث عن الزمن المفقود) هي تأمل متنكر في احداث زمنية ، وهي تتبع ، فيما عدا الايمان، مخطط اعترافات القديس أغسطين . وموزيل هو افلاطون مختلطاً بفلوبير. وتلك الصفحة البروستية تشكل قصيدة اسكندرية كان (بروبرس) سيعجب بها ويحاكيها . تلك الصفحة وغيرها هي تبريرات وجدانية لرجال من الاكليروس في القرون الوسطى ، كانوا يودون ان يحلوا السيكولوجيا محل اللاهوت .

كان المقصد القديم للملحمة والشعر ان يحولا الحياة الى اسطورة او حكاية مجازية . وتوحي آثار جيمس جويس ، خلف الرواية ، بهذه العملية السحرية حتى ولو لم تحققها . فرواية (صورة الفنان بريشته) ديدالوس ، ورواية (أوليس) تعبران عن هذا الصراع العنيف بين الرواية وتلك الرواية التي تريد ان تتجاوز الرواية .

ومنذ رواية (صورة الفنان) ١٩١٦ غدت المغامرة الانسانية مرة اخرى حكاية صوفية على نحو خفي . فستفان ديدالوس ، الشاب المقيم في دبلن ، فنان شبه مخفق يعيش في عالم احدى مدن الحجر والضباب التافه ، ويبدو الاشخاص الثانويون الذين يصطدم بهم ويخالطهم ، من اصدقاء وجيران ، ومعارف مبهمين ومومسات ، مجردَ اشباح شيقة في رواية واقعية على شيء من التهكم . فلا شيء عجيباً في حياة هذا الشاب الشعبية الى حد ما . ولكن كل ما يحدث لستفان يبدو ان له معنى رمزياً ، معنى ثانياً – كما هي الحال لدى كافكا الذي شرع يكتب رواية (القضية) في تلك الفترة نفسها عام ١٩١٤ – ففي حياته الاجتماعية وفي حياته الشخصية يكافح ديدالوس ليتخلص من الضغط الذي يشلّه : ذكريات الطفولة والمراهقة ، الدين، الوطنية ، الاسرة ، المحيط الاجتماعي وبيئة الحياة...

ومع ذلك فنحن لا نعيش هـــذا الكفاح كما كانت تريده سنّـــة الرواية السيكولوجية،.في دماغ البطل وحساسيته. ان الكفاح ليعبّر عن نفسه «برمزية» الاحداث التي تشكل حيـــاة ستفان ديدالوس ـ وهي الى ذلك احداث ضئيلة جداً ـ . ويكتفي جويس (كما ستفعل ذلك الرواية الاميركية) بأن يدع بطله يعيش ويتحرك ، وينقل لنا التصرفات والاحداث ، وعلى القارىء ان يرى في كل من هذه الاحداث التي لا معنى لها المنحى المجازي لمصير ما . ان كل شيء يجري كما في « لعبة الاوزة » حيث تقود الاحجـــارُ اللاعبَ الى « الآبار » او تسمح له بأن يقفز سبع خانات او تسعاً في اتجاه الهدف. اما الهدف فهو الحرية الانسانية بطبيعة الحـــال ، والحرية هنـا هي حرية الفنان المتحرر من عقده ومضايقاته وعجزه . ففي احـد الفصول « يُعاقب » ستفـان ديدالوس على هذه الهفوة او تلك ، وهي هفوة صغيرة في ظاهرهـا : لأنه رفض في طفولته مثلاً ان يقايض رفقاءه الالعاب .

انها لطريقة مدهشة في البناء الروائي ، تلك الطريقة التي تذكر برواية الوردة او بخريطة (الرقة) كما قدمتها رواية (كليلي) للآنسة سكودري . ان مثل هذه الموازنة ليست بدعة : فقد رأينا ان الادب ، طوال القرون الوسطى حتى فترة المتحذلقين ، كان يخلق صوراً مجازية للمصير . ان البطل (غيوم دو لوريس) في القرن الثالث عشر ، الذي كان يمثـل « العاشق » لا بد له من ان يدخل روضة (اللذة) تقوده (سيدة البطالة) حيث يتمتع برقصات (الفرح) و (العطاء) ـ وهي شخصيات رمزية الى ابعد حد ـ فيهرب منها مع ذلك لـكي يدخل بستاناً تدعوه فيه (الوردة) ويجد نفسه هنـاك عرضة لاغراء (الخطر) و (الغم الشرير) في آن واحد ، فيحميانه ويتأملانه ، كما تساعده وتهديه (الكلمة الطيبة) و (الامل) .

اما عند جويس ، فرموز اختياراتنا الحيوية لا تحمل مثل هذه الاسماء الجميلة جداً والخطرة جداً ، وهي تظهر على شكل ايرلنديين كثيف شعرهم ، سكيرين، ثرثارين ، حقيقين جداً . امـــا حديقة الطفولة فتدعى (كونفلو) وتدعى المرأة

الاولى التي يراها (ايلين) ، وليس في ذلك كله شيء من عالم الجنيات . انهـا ايرلندا ، ودبلن كما هما : فلقد فرضت الروايةُ « الواقعيةَ » حتى على الشعراء، وهذه المدينة التي يعيش فيها ستفان ، هي مدينة بلزاك ايرلندي . الا انها ، وفي الوقت نفسه ، عالم الرموز الذي كان فيما مضى عالم غيوم دو نوريس ، والفرق بينهما ان الرواية المجازية المنظومة شعراً في القرن الثالث عشر تجري حوادثها في عالم غير حقيقي ، اما في القرن العشرين فهي مكتوبة بأسلوب نثري ولأبطالها لحى وشارب واثداء وصدور ، ووضع اجتماعي . و «طبعهم» الصغير ، بل انهم يتحدثون بلهجة البلدة أو بعامية دبلن ، بيد ان هؤلاء الاشخاص الحقيقيين هم في الوقت نفسه اشخاص رمزيون ايضاً ، يلعب معهم ستفان ديدالوس هذا اللعب المعقّد الذي يُدعى مصير الانسان وسياحته الروحية... وعلى كل فقد قام نوفال بذلك ما بين القرن الثالث عشر والقرن العشرين ...

ان القرن العشرين ليجد مشقة في فهم مزج الانواع الجديد هذا . فالرواية التي خلفوها له كانت تروي حكاية مشوّقة ، وتقدم اشخاصاً « حقيقيين » . ان رواية (صورة الفنان) مصنوعة بأكملها من « اشخاص حقيقيين » الا ان العقدة التي يشكلونها حول ستفان ليست لها أية قيمة بوليسية او اجتماعية او سيكولوجية ... انها رمز « الدخول في الحياة » وحسب ، حكاية فنان في شبابه ، وما يمنعه من ان يكون فناناً ، ان جويس يمزج بقسوة نوعين من الابداع تفصل بينهما سبعة قرون : التصوير الواقعي الذي ألفناه ، و « الرواية المجازية » التي تعود الى القرن الثالث عشر. ومع ذلك فلا شيء مدهشاً في ذلك، لأن هذا الذي سميناه رواية ، منذ القرن الثالث عشر ، قد نذر نفسه للمغامرة والحكاية والعاطفية والسيكولوجية وعالم الاجتماع ، خالقاً رؤية اخرى للحياة البشرية وللمصير البشري ، هي الرؤية الصوفية والمجازية التي عادت الى الظهور ، رغماً عنها في الرواية نفسها حين غدت هذه عاجزة عن التعبير عنها... ان قارىء رواية (الفرسان الثلاثة) ليقف مدهوشاً امام هذه « الرواية » (صورة الفنان)

حيث مُزج بالحياة مجاز الحياة : لقد ظلّ المضمون « واقعياً » و « حقيقياً » الا ان المرمى والنسيج يتطلبان لدى القارىء ، ارتداداً نحو الشعر الدفين .



تصل الرواية ههنـا الى مرحلة من مراحل تطورهـا يفلت فيها الأثر الفني من مواضعات السرد : فيقارب آنذاك كبرى الآثار الادبية ذات الفلسفة السرية ، كالالياذة او الكوميديا الالهية ، تلك الآثار التي تمتاز بأن لمخططها الذي لا يظهر للقارىء منذ القراءة الاولى ، دلالة خاصة ، دلالة رياضية وروحية . ان (صورة الفنان) مشيدة على نحو غامض، على صورة «المتاهة» : ويحمل ستفان «ديدالوس» اسم ذاك البطل اليوناني الاسطوري الذي بنى متاهة ثم ... تاه فيها بنفسه : تلك صورة الفنان ...

ولرواية (اوليس) ١٩٢٢ مخطط فلسفة سرية كذلك . ومع ذلك فمادتهـا تافهة : يوم السادس عشر من حزيران ١٩٠٤ كما قضاه دلاّل صغـير في دبلن ، هو ليوبولد بلوم . ان ساعات هذا اليوم تحمل امداداً مختلفة من المشاعر والعبق وتداعي الافكار ، والواقعية السيكولوجية ، والاجتماعية . انها أربع وعشرون ساعة من حياة يهودي ايرلندي ، كما ستقدم لنا رواية (السيدة دالدي) لفرجينا وولف اربعـاً وعشرين ساعة من حيـاة امرأة انكليزية من الطبقة الوسطى ... واذا استثنينا الفصول الاولى من (أوليس) المخصصة لستفان ديدالوس في الرواية السابقة وهو « الدين الروحي » لليوبولد بلوم ... فلسنا نجـد في هذا الكتاب شيئاً سوى الاشياء المتجسدة الدرنة المبالغ فيهـــا بنبرة غنائية ، موصوفة بكل تفاصيلها (الداخلية والخارجية) ، الحوادث العرضية في اليوم السادس عشر من حزيران ١٩٠٤ من حياة بلوم . ان الواقعية هنا لتامة . فبلوم يترك زوجه ، المغنية موللي ، ممرغة في فراشهـــا ، ويخرج الى شوارع دبلن ، فيقرأ احـدى النشرات ويتفحص عرض البضـائع ، ويعجب برائحة البن المحمص في دكان احـد العطـارين ، ويشتري قطعة صابون يحملهـا طوال اليوم في جيبه . ويزور عند

الظهيرة ، بعد ان يحضر مأتماً ، صالة تحرير احدى الجرائد ، ثم يمضي الى مطعم حقير ليتناول فيه طعاماً خفيفاً جداً ، وذلك قبل ان يتناقش مع كاهن يسوعي ، ويمضي الى المكتبة ، ويتناول وجبة أدسم في ملهى حيث يطرده سكير من اعداء الساميين . ويلتقي ، وهو يتنزه بالقرب من البحر ، فتاة متعرية ، ثم يعود الى احد المواخير . وفي المساء يرتبط بالفنان ستفان ديدالوس ، ويقوده الى حيه ، ويتوقف مرة أخرى في البار ، ويعود الى منزله حيث كانت زوجته شبه نائمة .

لا شيء اكثر تفاهة او اشد ابتذالاً من هذا ، فما من مغامرة ، وما من « قصة » تستحق ان تروى . ومع ذلك فقد قدّم لنا الكاتب كل شيء عن هذا اليوم ، الشيق بجمله ، الخالي من المعنى ، في أدق التفاصيل عن احساسات بلوم: رائحة الشوارع ، جو البارات الموبوء ، وقد امتزج بهذه الجزئيات الموضوعية ، تداعي أفكار البطل الكئيب الذي يفكر بابن له ميت ، وبالشرق الذي نزحت منه اسرته وبفرجيل و بـ «هملت» وبخيانات زوجه ... ان المؤلف لا يعفينا من شيء ، حتى الكلمات الخالية من المعنى التي تتسلط على فكره ، وقد فرضتها عليه قصاصات نشرات الدعاية . وقد كتب ذلك كله باسلوب لا وحدة فيه ، مع انه اسلوب غنائي ابداً ، عنيف ، قوي ، يعتمد على التصوير الواقعي اعتماده على المنولوج الداخلي ، مع تنقل في الدخول الى شعور الابطال والتذكرات ، والرجوع الى الخلف ... ومجمل القول انه تصوير فظ في ظاهره ، ولكنه ، في الواقع ، يعتمد على كل النهُج الفنية المعروفة لتحولات حياة شخص لا معنى لها في يوم لا معنى له ، مفصلة حتى لتبعث الاشمئزاز...

بيد أن هذه القصة الملحّة المتزايدة الامينة ، المتفاقمة ، القذرة المملة الشيقة ، القاذورة الحقيقية ليوم بشري لا مأساة فيه ولا قيمة له ، هذه القصة الواقعية الصبور الباهظة « تتبع مخطط » الاوذيسة . فكل ساعة في يوم بلوم هي نقل متسخ وغنائي لفصل من هوميروس... فالمأتم الذي يحضره في الصباح هو دفن

الينور في الأوذيسة ، وزيارة الجريدة هي أوليس لدى ايول ، والمـــاخور هو كتاب سيرسه الخ...

ان هدف جويس لواضح: فالحياة العامة الى ابعد حد ، التافهة غاية التفاهة ، التي لا معنى لها - يوم من حياة ايرلندي من الطبقة الوسطى عام ١٩٠٤ - تحتوي على بناء شعري خفي يجعلها شبيهة بالملحمة . ان لكل اعمالنا معنى ، ولكل شيء معنى ، وان الحقيقة اليومية المـألوفة القذرة هي بالنسبة الى الفنـان او الى الرب قصيدة مجازية : فكل انسان ، اذ يذهب الى المكتب أو الى الخمارة او الى اي مكان ، انما يعيش كل يوم ملحمة كالاوذيسة. وليست الحياة فيما تبدو عليه ، اي المستوى اليومي الضعيف لكائن لا معنى له ، ما دام الفن يستطيـع ان يجـد في هذا الضعف « المخطط » الخفي لقصيدة ملحمية ...

ان الحيـاة لتظلّ كما هي في المستوى الواقعي ، دون ان تفقد شيئـاً من تفاهتها - واليوم السادس عشر من حزيران عام ١٩٠٤ من حياة ليوبولد بلوم هو يوم تافه كل التفـاهة - الا انهـا تشكل رمزاً ولعبة الاوز ، فنحن نغامر ، كل يوم ، بأشياء صغيرة ظاهرياً... ولكن ما دامت كل النفوس متساوية في المطلق، فان بطلاً ملحميـاً حتى حين يقتصر على مصافحة معـارفه او الذهـاب الى الخمارة - مجموعة مقتطعة اعتباطياً من حياة انسان لا معنى له - (هذا اليوم السادس عشر من شهر حزيران في حياة بلوم بدبلن) هو ملحمة مشابهة لكل الأوذيسات .

ان مفارقة جويس لمبينة . فهو يضع الطرفين في دارة كهربائية : البطل الذي لا معنى له ، الخاضع لـ « واقعية » ادبية ، والبطـل الملحمي . ويريد ان يختلط احدهما بالآخر ، والا فالفن والحياة لا يعنيان شيئاً... ينبغي أن نعجب باليأس - او بالثقة - اللذين ظهرا في هذا التحدي الفني الذي لا تمثـله رواية أوليس ... القائمين على رغبة المؤلف في مزج الملحمة والحياة ، وأخذ اشد الحيوات خلواً من المعنى وتحويلها الى ملحمة . لقد كان هذا مقامرة مفرطة ، واعتقد ان كل الناس اعتبروها مقامرة خاسرة حتى الذين أعجبوا ، بمهارة نهج جويس الفني وجماليته في

رواية أوليس او في رواية (يقظة فينيغان) . الا ان هذا البناء الضخم الأخاذ الذي ظهر مَجأة سنة ١٩٢٢ ، وهي السنة التي مات فيها بروست ، يكشف عن المأساة الجمالية والروحية للرواية التي تريد ان تتجاوز السرد وتتجاوز ابتذال الواقعية لتبلغ الصورة الملحمية ، وتتجاوز لا معنى الحيـاة لتبلغ حد تأكيد الانسان . ويظل جويس صاحب فلسفة مرية حتى في اخفاقاته : فقد اراد ان يصنع من الرواية مقالة في التصوف الفني او الروحي ؛ ومن « النوع » السهل اللطيف ، في اصله ، اثراً مجازياً يستحضر مأساة الانسان الاخيرة امام مصيره ، وابتذال الحيـاة السيكولوجية العديدة الصامدة ، واحتجاج الانسان الصلب ضد هذا الابتذال .



وفي جو آخر ، نجد ان التحول كان كاملاً مع كافكا . لقد كان السرد حتى ذلك الحين تفسيراً كاملاً للحياة اما كافكا فقد كتب آثاراً لا « تفسر » . وصل شخص مـا الى مكان قريب من احـد القصور حيث ارتبط بصفته مساحاً ، واذ توقف في القرية المجاورة سأل في أية ساعة يستطيع أن يقـدم نفسه للقصر ، ولن يحصل ابد الدهر على جواب : بل لن يكاد يتـاح له أن يلتقي اشخاصاً لهم علاقة بالقصر؛ ويدور الكتاب كله في هذه القرية حيث اقام المساح لا يبرح المكان...

ان «القصر» رواية متخيلة ، قد فُكر فيها وكُتبت على نحو لا يمكن ان يوجد معه اي تفسير لها . ومع ذلك فكل شيء مروي فيهـا ، ظاهرياً ، دون اي تكلف خيالي . وكل شيء يجري فيها كما يجري في الحيـاة الحقيقية . لا شيء اكثر واقعية واشد طبيعة من محادثة المساح مع صاحبة مثواه والعمدة وفريدة الشابة ، وسائر الاشخاص الذين يلتقيهم . ان بطل الكتاب يتخذ له مسكناً ، بقدر الامكان ، ويصبح عاشقاً ، ويعقد صلات تتفاوت قوة بأشخاص لطيفين او حذرين . ويمكن ان يُردّ كل شيء في الرواية الى حكاية مبتذلة جداً عن مسافر من التجار اضطر الى التوقف بعض الوقت في قرية ما ، انتظاراً لأوامر جديدة

من المحل التجاري الذي يعمل فيه . اما العنصر « غير الواقعي » ، العنصر الذي يشكل «ضربة الابهام» التي تُدخل في اللاواقع دون ان تترك الواقعية مع ذلك فهو ان كل هؤلاء الناس لا « يشرحون » له ان سادة القصر اشخاص طريفون لا يريدون السماح لأي شخص بالدخول اليهم ، وانهم يتلهون في بعض الاحيان ، باستخدام بعض الموظفين عن طريق المراسلة لكي يتركوهم من بعد امام باب مغلق ... لقد كان من شأن كاتب آخر غير كافكا وهو يلاحظ طوال الكتاب السر نفسه ان ينتهي باعطاء «تفسير» ما ، لكي يرضي ذهن القارىء بعد ان اقلقه وهذا ما تفعله الرواية البوليسية او رواية « السر » وهما شكلان شعبيان للرواية الكافكائية . فالشكل الشعبي ، كما نرى ، هو عكس الشكل الصوفي: ذلك بأن رواية السر تُصنع على نحو غير واقعي مدهش اثناء مسيرتها ، وتعطي تفسيراً في نهايتها ، اما رواية كافكا فتظل اقرب شيء الى الحياة اليومية والواقعية ، الا ان ما يحدث فيها لا يمكن تفسيره في نهاية المطاف... وهو امر لا يمكن تفسيره بطبيعة الحال على مستوى الواقعية العامة . فالانسان لا يفهم مثلاً كيف ان هذا المسّاح الذي اضجرته هذه المسرحية لا ينتهي به الامر الى ان يقتحم المنطقة (التي لم يقل له اي انسان انها منطقة لا يمكن اجتيازها مادياً) فيقدم نفسه لهؤلاء الموظفين الغريبي الاطوار ، دون موعد رسمي ، ولو لم يكن ذلك الا ليحدثهم عن فعلتهم ... وسيكون ذلك رد فعل انسانياً ...

ولكي يخلق كافكا عالماً قلقاً لا يمكن فهمه ، دون ان يلجأ الى الغرابة ، فينقل كما يفعل اي كاتب آخر ، وقائع ومحاورات تبدو «طبيعية» - وهي كذلك فعلاً - يحتاج الى أمرين واقعيين ، سيكولوجيين ، مقصودين ، يكادان يكونان خفيين : ذلك بأنه يجعل القارىء ينساهما بفعل بساطة السرد ، فهو يصنع من وضع الموظف الذي يجد الباب مغلقاً لدى مستخدميه ، وهو وضع مبتذل في جملته ، حكايةً فتانة مقلقة تأخذ الالباب ، مستبعداً سلفاً على نحو لا يكاد يلحظ ، الحلّين المنطقيين لهذه المغامرة الصغيرة : اما أن يكون ناس القصر حمقى ،

او ان يعزم المسّاح ذات يوم ان يحطم الزجاج. ونجد في رواية (القضية) المسلمة نفسها ؛ فهذا الرجل الذي أنبىء بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق ابد الدهر لمعرفة من اوقفه ، واين اوقف ولماذا اوقف. وما من انسان «يشرح» له ان في الموضوع خطأ او انتقاماً ، في حين لا يفكر هو نفسه في ان يتصرف تصرفاً معاكساً كأن يتقدم بشكوى افتراء او بشكوى ضد تهمة باطلة .

ان هذه اللاواقعيات الخفية التي قد تبدو انها تشكل قضية اختيارية اصطنعها المؤلف الى حد ما ، تعود ، على العكس ، الى مخيلة كافكا العفوية الاصيلة . كما اننا لن نجد فيها تفسيراً « رمزياً » . وانه لمن اليسير ، غاية اليسر ، ان نرى في الموظف الذي لا يستطيع الوصول الى معلميه رمزاً للانسان المفصول عن الرب والموضوع في حال يعجز فيها عن معرفة ارادته، وان نرى في بطل القضية صورة للكائن الانساني الذي يشعر ابداً ، نتيجة الخطيئة الاصلية ، بأنه مذنب ومتهم . ان هذه التفسيرات بديهية اكثر مما ينبغي ، ولو كان كافكا قد قصدها لسمح لبعض الجمل بالتسرب الى الرواية لكي يسوّغها ، الا انه لم يفعل ذلك...

واذا كان لم يفعل هذا فلأنه لم يشأ ان يفعله حقاً ، وانه لم يكن يهدف الى ذلك . فلا القضية ولا القصر، لكي لا نتحدث عن غير هذين الاثرين العظيمين، تقصدان الى ان يكون لهما معنى رمزي ، واضح محدد ، من خلال الرمز . ومن البديهي ان الشرّاح من سيكولوجيين واطباء نفسيين سيتلهون ما شاؤوا ان يتلهوا بأن يجدوا في روايات كافكا ، وضع كافكا السيكولوجي ، الانسان المقطوع عن الجماعة اليهودية ، المسحوق على يد اب مستبد ، المصاب بمركب النقص ، العاجز عن ان يقرر هل يتزوج ام لا ، الذي اضناه المرض . وسيجد غيرهم في ادبه تأثير بعض الفرق اليهودية وقراءة المعلم ايكار ، بل قد يتاح لهم ان يظهروا فيها اثر اللاهوتيين البروتستنتيين . ولكن حذار ان نصدق كثيراً فذلكة الرموز الفلسفية السرية ، فلو كان كافكا قد « صنع رمزاً » لبدا ذلك ، كما تبدو الرموز في ادب مترلنك ، بل انه ليحذرنا من ذلك في نص له صغير

عنوانه « رموز » يقول فيه : « يحتج كثير من الناس على ان اقوال الحكماء ليست الا صوراً مجازية أبداً ، لا يمكن استعمالها في الحياة اليومية ، وهي الحياة الوحيدة التي نمتلكها مع ذلك (...) ان كل تلك الرموز تعني في صميمها ان الانسان لا يستطيع ان يدرك ما لا يمكن ادراكه ، وإنا لنعرف ذلك . فهمومنا اليومية تتأتى من اشياء تختلف عن تلك اختلافاً بيناً[1] » .

ان النص لواضح . فالرموز الادبية عاجزة عجزَ الواقعية الادبية البسيطة عن تفسير قسوة الوضع البشري وخلوه من المعنى . فكافكا لم يحاول قط اذن أن يدرس، حتى في شكل مجازيات مقنعة ، النعمةَ والخطيئة والخواء الروحي الخ... انه لم يشأ ان يعبّر عن فلسفة معينة ولا ان يعطي صورة ادبية لوضعه الشخصي. كل ما في الامر انه اذ تأثر بوضعه وعقده ومطالعاته، وهذا امر بديهي جداً، قد رفض ان يعبّر عن حساسيته وآرائه وافكاره . وبدلاً من ذلك « فقد اشاد بمحض ارادته حكايات لا يمكن فهمها » ، لكي يتخلص من كل تأويل .

وقد يكون ذلك نتاج انسان احمق . ولكن هذا النتاج الادبي قد فتن حتى الآن جيلين على الاقل . وقد يفرض نفسه ، في نهاية هذه التجربة ، باعتباره شكلاً جديداً من اشكال الآثار الفكرية : فالفنان يخلق عالماً «لا يفسّر» ولا يمكن اخضاعه للتفسير العقلي. ويتخذ هذا الاثر ، في نظر عدد كبير من القراء ، قيمة ساطعة نموذجية لا تفسّر ، بدلاً من ان يطرح في زمرة المصابين بالفُصام . ويقوم هذا الاثر بما يقوم به « الالهام » الصوفي. فلا شيء يستطيع ان يشرحه ، ولكن يبدو انه يشرح كل شيء ، وهو غير واقعي ولا عقلي ، الا انه ، بحضوره ، يعذر العقلي على كونه مرائياً ، تقريبياً ، احمق ، غير اخلاقي .

لقد استطاعت «الاساطير» في زمن موغل في البعد (رغم ان هذه الكلمة قد فقدت كثيراً من قيمتها اليوم) ان تقوم بهذا الدور . ويظن بعض الناس ان الملهاة المأسوية (والاسطورة فوق ذلك) التي كانت تمثل في بلاد الاغريق في القرن

(١) فرانز كافكا : رموز في كتاب «جدار الصين وقصص اخرى» . غاليار .

السادس امام معبد ايلوزيز ، تشكل كذلك حكاية كثيفة لا معنى لها ، حيّة ، لا تفهم ، كانت حقيقتها السلبية (او المخفية) تؤثر في الحساسيات ، وتكوّن ، من غير ان « تشرح » قط صورة مفزعة وحميمية في آن واحد . وبفضل هذه الصورة كان المشتركون في الاحتفال ، من ثمّ ، يتقبلون على نحو افضل التفاهات الصغيرة والدناءات الصغيرة للوجود المألوف .

وكما كان كاهن الاسرار عند اليونانيين ، هوذا كاتب يقوم موضوعه على حكاية غير رمزية ، الا انها لا تفسر ، نهائياً ، ولا تؤول ، وما من مفتاح لولوجها . واذا كانت تفتن الناس وتبدو لهم حقيقية ، فما ذاك الا لأن كل جزئياتها تنتمي الى الواقع ، ولانها تعبر ، اصلًا ، عن الحقيقة . ان الحقيقة المعاشة تظل امراً لا يمكن الولوج فيه ، سواء أ كانت معاشة على مستوى واقعية البورجوازي الصغير ، الراضي عن نفسه ، الكثير التطلع ، المتغطرس ، او على مستوى الصوفي او الطموح او الضال ـ فلا أهمية لذلك ـ منذا الذي يستطيع ان يعطي حياة ما او حركة او كلمة ؟ لم نعد ههنا في مرحلة تلخص فيها حياة انسان ما ، في الرواية ، بسيرته الرسمية ، وبالكلمة التي ستلقى على قبره. ينبغي ان نقبل وجود شيء آخر ، لا الحياة الاجتماعية ولا الحياة الامرية ولا علم الاجتماع ولا الفن تستطيع ان تمسك به او تحدده .

ان رواية بروست وجويس وكافكا لتطارد هذا السر نفسه ، من غير ما امل . فمثل هذا السر لن يوضع ابداً في صيغ من كلامنا البشري وإنا لنعرف ذلك حق المعرفة . وامام هذا العجز قد نفهم رواية كافكا آنذاك . فمن هذه المغامرة التي يرويها الروائيون الذين يعتمدون على الحكاية ـ بما فيهم بلزاك ـ وهم يشرحون كل شيء ، لا يحتفظ كافكا الا بالناحية التي لا يمكن تفسيرها ، الناحية التي ترفض المخيلة البشرية والروائية حججها كيما تهتم ، محاكاةً للشعر ، بأسرارها .



ليس النهج الصادر عن كافكا بالنهج الوحيد الذي غذى الرواية المجازية الكبرى . فنحن نجده كذلك عام ١٩٤٧ لدى كاتب أميركي متوحش قوي فظ، هو ملكولم لوري : فرواية (فوق البركان) كـ (أوليس) و (القصر) هي واحدة من كبرى الروايات النابية في القرن العشرين التي لم تعد تقدم سرداً او حكاية او « دراسة » وفق التقليد الروائي ، بل التعبير الحديث عما كان دانتي يعبر عنه فيما مضى في «الكوميديا الالهية» وعما كانت الملحمة تعبر عنه في قصيدة حركية طويلة ، ويمر هذا التعبير اليوم بالشكل الروائي فيصعّده ويتجاوزه ، لا ريب .

(فوق البركان) هي اليوم الاخير الذي يقضيه جرفراي فيرمن على الارض ، وهو قنصل سابق ، اعتزل في كوهناهواك بالمكسيك . وكل ما في هذه الرواية مركّز غني يفيض حيوية، كما هي الحال في رواية (أوليس) لجويس. والاغتراب هنا يساعد على تغيير البيئة وتبعيد المسافة والتراجع ، ويسمح بادخال صور فظة . ويستحضر لوري ويدرس قوقعة وتكويناً صخرياً كما يدرس ويستحضر امرأة وذكرى من الطفولة . ثمة اشباح غريبة ، مكسيكيون خارجون عن القانون ، وهندسات مكسيكية تملأ الأفق... والبحر ، من بعيد، رمز النقاوة ، الا ان جوفري فيرمن يزدريه ...

ان القنصل السابق المصاب بداء الكحول ، حتى الدرجة الاخيرة ، المحصّن بذكرياته واخطائه ، يعيش ساعاته الاخيرة امامنا . ساعات يتضخم فيها تضخماً وقتياً كل ما تبقى من حياته وكل ما يحيط به . ويرتج ويتهاوى في صور مفصلة ممتزجة بصور موسوسة عن الحاضر ، عن هذا الحاضر الذي ينبغي ان يظل يعيشه ، وفي اعماقه الخطيئة الاصلية ، خطيئته الاصلية: حادثة من الحرب حيث سمح بقتل ضباط غواصة العدو . وفي اعماقه الحب البشري : فقد جاءت ايفون وهي المرأة الوحيدة التي احبها الى كوهناهواك ... ان حياة كاملة لتتجمع في الساعات السبع الاولى من اليوم الماضي : خطيئة وحب وبغض ونسيان ، والحاضر : اشباح ، احداث صغيرة ، اشخاص ثانويون ، وديكور الغربة

المتزايدة . وفوق ذلك كله هناك رمز للقلق : هو حاجة المحتضر الى الكحول . ويمثل جوفري فيرمن ، في نص واقعي ساطع ومسهب يتجاوز الواقعية في الوقت نفسه احتضار «الانسان» في بستان الزيتون... وذاك في الواقع نوع من الصورة المحتضرة للانسان الحديث الذي يجرر حياته في عالم مادي فارغ ، لا سند اجتماعياً له ، من غير آلهة ... ثم يأتي الموت مدمراً...

ما من شيء يذكر بهدف دانتي افضل من هذا . الا ان دانتي كان يتحرك في عالم تعمره الشرور البشرية والوجود الفائق الطبيعة في آن واحد ، كما تعمره مثالية كثيفة معزية ، لم يعد لها من وجود في زمننا هذا . اما لدى لوري فيسيطر العجز البشري ، ومن هنا كان الاسلوب اشد قرعاً واكثر عنفاً، والقلق أشد وضوحاً . ان الكحول لتحل محل (بياتريس) والكتاب اقل انسجاماً واتساعاً ، الا انه يحتفظ بظهره الفلسفي . فقد رضي لوري ، كما رضي دانتي وجويس ، بأن يضلل القارىء ويوحي بتفسيرات متعددة . ان بطله يتبنى اللعب والفلسفات السرية ، والعلوم السحرية والرمزية ... رغم انه لا يؤمن بها . ويمكننا ان نجد في رواية (فوق البركان) شتى انواع التفسيرات الفلسفية دون ان تكون اي منها مقنعة ، فكل شيء ، كما هي الحال لدى جويس ، يلعب ألعاباً رمزية مختلفة ليس بينها أية لعبة حاسمة . ان الكتاب يتألف من اثني عشر فصلاً ، ويقوم هيكل القصة على نهار واحد من اثنتي عشرة ساعة. وكما ان السنة تتكون من اثني عشر شهراً فان الكتاب بأكمله محاط بحدود سنة كاملة واحدة، في حين ان هذه الطبقة العميقة من الرواية او القصيدة التي تتعلق بالاسطورة ترتبط ههنا بفلسفة بعض[1] الفرق اليهودية؛ وهذا ، بشكل مجمل، هو البناء ذاته الذي نجده في الكوميديا الالهية او في رواية أوليس ، كما اننا نستطيع ان نقرأ الرواية دون ان نعرف هذه الهندسة الخفية في بنائها ، ولا يشير اليها مالكولم

(١) مالكولم لوري : فوق البركان . كوريا .

لوري الا « بشكل عابر ، لكي يجعلنا نشعر على حد تعبير هنري جيمس « ان هناك اعماقاً ».



وسيظهر هذا البنـــاء المجازي ظهوراً اوضح في رواية (موت فرجيل) آخر مؤلفات هرمان بروخ . فهاهنا ايضاً تشكل الساعات الاخيرة من حياة انسان ما تأملًا طويلًا ـ واقعياً وغنائياً في آن واحـد ، كما رأينـــا ذلك لدى جويس ـ وتخلق تأثيراً متمركزاً ذا قيمة صوفية.

يصل فرجيـل المحتضر الى (مسينـا) فيحمـل في محفّـة حتى يبـلغ القصر الامبراطوري. ويخضع الكتاب ، كما خضعت الكوميديا الالهية وأوليس وفوق البركان من قبل ، لهندسة فلسفية في بنائه ، هذا البنـــاء الذي يقوم على اجزاء اعتباطية : فكل جزء من اجزائه رمز لأحد «العناصر» ، المـاء (الدخول الى المرفأ والى المدينة) النار (القلق الليلي ، حمّى الميت) التراب (تعلق فرجيل بالحياة بلقاء اصدقائه) واخيراً الهواء اي التسامي في الفن وفي الموت... ولهذا فان نبرة هذه القصيدة الروائية نفسهـــا تفلت من السرد عن طريق استعمال احدى هذه الطرق التي ستعممها مدرسة «الرواية الجديدة» الفرنسية بعد عام ١٩٥٠ وتجعلها اكثر منهجية : فكل شيء مشروح في المونولوج الداخلي لفرجيل ، الا ان هذا المونولوج الداخلي ، لكي يحقق نوعـــاً من تأثير « بعد المسافة » والموضوعية ، يعتمد على ضمير الغـائب . ان فرجيل لا يفكر هو بنفسه بل يفكر عن طريق ضمير الغائب (هو) ؛ انه الانسان الذي يرى نفسه يعيش ويفكّر مع شيء من التراجع الا ان في ذلك كثيراً من الفتنة رغم كل شيء . ثم أليس صحيحاً ان الـ «أنا» في ذروة تمركز التأمل والحمى، وهو الضمير الذي يدعم مبدئياً المونولوج الداخلي ، يستطيع في بعض الاحيـــان وهو شبه واع ان يفسح المجال لضمير الغـائب (هو) ذي التضاعف الذي يلحظه الانسان بنفسه كأنه شيء مطروح على بساط البحث ؟ .

ان كل شيء يمثّل على عدة مستويات من الحقيقة السيكولوجية والاخلاقية والكونية ، ومهمة الفن نفسهـا في عرف بروخ هي خلق هذه الرؤية ذات التعادلات الكثيرة ، وتلك الرمزية المضاعفة . ان الحقيقة المبتـذلة حاضرة في صخب الجمهور ، واستحضار شوارع مدينة المرفأ ، والضجيـج الليلي ، واحاديث اصدقاء فرجيل ومحـاوراتهم . الا ان المأساة التي تعقـّد « العقـدة » وتسيّر الكتاب هي مأساة روحية ، مأساة « معنى » الاشياء . وكما رأينـا عند لوري ان الساعات الاخيرة من حيـاة قنصل تجمع على نحو غير مرئي ، من خلال تفاهات اليوم الاخير نفسها ، معنى وجود ما واخفاقه ـ فان يوم فرجيل الاخير يسوده جدل سيكولوجي ورمزي : ذلك بأن فرجيل اراد ، قبل موته ، أن يحطـّم اثره الادبي الانياذة (وهذه واقعة تاريخية ايضاً) . ونستطيـع ان نفسّر (موت فرجيل) على انه طرح لموضوع قيمة الاثر الفني . لقد كانت رواية (فوق البركان) امتحان الضمير أو الحكم المجـازي لحيـاة انسانية ولإنسان على شكل واقعي وصوفي في آن واحـد . اما (موت فرجيل) فهي محاسبة أثر ادبي هو الانيـاذة على يد مبدعهـا ، هذا الاثر الذي كان يود ايضاً ان يكون ذروة حضارة معينة وتعبيراً عنها . ان مأساة جمالية وفلسفية وخلقية تعبّر عن نفسهـا في الاسطورة ، والرواية ـ القصيدة الغنـائية . وتبدو المـأساة اوسع مدى حين يكون فرجيل والأنيـاذة بعيدين جـداً عن زمننا بحيث لا نتأثر بهما ـ وهذا ما يعطي الاسطورة شيئاً من « بعد المسافة » وهما يثيران مع ذلك هذا السر القائم في صميم حساسية فرجيل الذي يتخذ في بعض الاحيان شكل صاحب رؤى ، وذاك الادعاء التعليمي والتاريخي والجمالي الذي يستطيع ان يجعل من الانياذة رمزاً لابداع جبـار قابل للمناقشة أي رمزاً لحضارة . وهكذا فان القصيدة الروائية المجازية قد وجدت شكلاً قوياً ومطلقاً مع اسهـاب جويس الايرلندي وفزع كافكا المتصوف اليهودي ، وغضب لوري الاميركي ، والقلق المثالي الفلسفي لدى بروخ النمسوي .

بهذه الطريقة اتخذت الرواية ، في بعض الاحيان ، سبيلاً للتعبير عن البحث

الصوفي ، والكتاب الملخص والملحمة الفلسفية ... فهي اذ هربت من التزاماتهـا في السرد البسيط او العاطفي ، ومن ان تكون عالـماً اجتماعياً ، قد تحولت الى قصيدة وتحدٍ . وقد يحدث للرواية ، وهي اثر ادبي من آثار الفن والقلق ، اثر صعب مُغلق ، ان تجد نفسها بعيدة جـــداً عن رسالتها البدائية التي كانت تقوم على الامتاع وحسن السرد .

الفصل الثاني عشر

فن الرواية

والرواية من حيث هي فن

التصوير والرواية :

– المشكلة الأكاديمية .

– تصدع المظاهر في الرواية ـ الاثر الفني .

– الرواية «المغلقة» والرواية «المفتوحة» ، من استراحة المخيلة الى القلق الوحشي .

– الرسالتان الفنيتان للرواية : النثر والشعر .

– حلّ الواقعية واتهامها : إقامة الفن ضد رؤية المألوف اليومي .

– استمرار الوهم الروائي فيما هو «صحيح» والخضوع للنظرة الواقعية .

كان عالـَم جيد او كوكتو ، الساخرُ العجيبُ ، وكثافةُ هنري جيمس او فرجينا وولف ما فوق السيكولوجية ، وغنائية جويس الكونية ، ودوار كافكا ، قد استخدمت الرواية ، بديهيـاً ، لأهداف أخرى غير الوصف وتقديم المعلومات او الامتـاع . ومع ذلك فمما لا شك فيه ان للفن الوصفي الوثائقي الواقعي مهمته ومكانه . « ان اجمل مهمة محدودة تقدم للروائي هي ان يصور أناس زمنـه[1] » . الا ان الآثار الحديثـة ، وقد احتقرت هذه الموهبة المحبوبة التي تقوم على وصف الحقيقة واعادة تقديمها لـكي تجعلنا نشعر بأدق تلويناتهـا ، سعَت الى ان تكون ، ككل اثر فني ، تأكيداً للانسان « ضد » الواقـع ، ضد هذا الواقع التافه ونعني به الرتابة الانسانية .

فالمغـامرة وأزمة الضمير اللتـان فرضتا نفسيهما على الرواية بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٣١ هما المغامرة وأزمة الضمير اللتـان عرفتهما الفنون التشكيلية في الفترة نفسها . كان التصوير يخضع منـــذ عهد النهضة لحقيقة المظهر الخارجي فيما يتعلق بالتفاصيل ـ الوجوه ، المشاهد الطبيعية ، المنظور ، الاحساس بالبعد ـ . امـا حرية الابداع الوحيدة التي تُركت له فتتعلق «بالموضوع» : فلدى مصوّر يعتمد على الاساطير كـ (بوسان) او مصور مأسوي كدولاكروا نجـد فن النسخ واقعياً ، والاشياء الوحيدة التي « تجعل الصورة مثالية » هي ترتيبهـا وتكوينها وطبيعة الاشخاص المختـارين. ويقوم تقديمهم على الامانة وحدها. لا شك في ان الواقع لا يقدم لنـــا تلك الآلهات في تلك الغابات الصغيرة ، واولئك المحاربين امام المتراس ، الا اننا لو دفعنا اجراً لبعض الاشخاص كي يرتدوا هذه الثياب

(١) رنيه بويلوسيف : آراء في الرواية . ص ٥٦ ، بلون .

ويقفوا هذه المواقف ، فان التصوير الفوتوغرافي يعطينا التأثير ذاته الذي تعطينا اياه اللوحة الفنية ، أو ما يقاربه . وهكذا فان « الرؤية » في الفن الاكاديمي – منذ نهاية الباروك حتى بداية مرحلة الانطباعية – لم تكن خلقـاً بل واقعية حقيقية ؛ و « الموضوع » وحده يشهد ان هناك « فناً ». كان الموضوع البطولي والمأسوي والشهواني ، وقسَم ابناء هوراس ، وجبل البرناس المزدان بالآلهات العاريات يقوم خارج الحقيقة . ولكن الاشكال التي يستعملها ، كأجساد النساء او الهيئات المسرحية ، هي نسخة عن الواقع : الواقع حين يرغم نفسه ويتألف لكي يشكل لوحة حية .

ونحن نعلم ان هذا الفن قد اغرقته النزعة الاكاديمية . وانتهى الامر بالفكر الوضعي للبورجوازية والبورجوازية الصغيرة الى ان يصل الى أعجب مفارقة ممكنة : وهي ان يطلب الى الفنان ان يخلق اثراً يتجاوز الواقع (فالناس لا يعلقون قطعة من الواقع على جدران صالة ، تحت اسم لوحة) على ألا يستعمل الا وجوهاً وحركات واشكالاً تنتمي الى الواقع ... اي ان يستحضر الآلهة والابطال والمعجزة ، والمدهش ، بالاعتماد على اشجار حقيقية واشخاص حقيقيين ومواقف منسوخة عن الحياة وحسب ... وهذا ما يدعى حفلة تنكرية : اي ان تلبس نموذجاً لباس أبولون او لباس محارب روماني او فلاح . ولا يعود الفن التصويري يستحضر آنئذٍ الناس بل الممثلين . ولهذا السبب وضع الفن حوالي عام ١٨٩٠ حداً لهذه الحركات ولهذا الرياء بخاصة : فاذا كان الفنان يستحضر شيئاً آخر غير الحياة ، واذا كان يعلّم الناس ان « ينظروا » اليها على غير ما هي عليه ، فلن يستطيع ان يقبل تصوير إلية او تفاحة بحسَب كل ألعاب الظلل والضوء هذه التي يمكن التمتع بها ، كما هي في الحياة ، وتخلى المصور فجأة عن الامانة في سبيل التحليل وتصديع المظاهر ، وترك الروائيون ما بعد الرمزيين ، من جهتهم ، الوصفَ والسرد في سبيل سبر الشعور والانطباعية ، والقصة ذات المستويات المضاعفة والقلق .



وفي انفجار مـــا هو مخالف للمألوف والسر ، والمفاتن ، في هذه الحاجة الى عرض رؤية للعالم ليس فيها الاذعان الانساني ، ارتدت الرواية ، للمرة الاولى ، الى الهدف الذي كان يبعث الابداع الفني منذ آلاف السنين . اي ان تتحدث عن الانسان لا بما يتعلق به في الوجود العملي والتاريخي (كالفن الواقعي) ولا عما يتجاوزه (كما في الديانات) بل في الصراع القائم بين الرتابة البشرية والآمال التي تفوق البشر .

هكذا صارت الرواية ابداعاً فنيـــاً . « الرواية شكل من اشكال الفن كالمسرحية والملحمة والا فليست بشيء[1] » . الا ان هذه الرواية كانت شيئاً آخر غير الحكاية المسلية او الوثائقية التي طورها القرن التاسع عشر. بل نستطيع ان نقول ايضاً انهـا تنتمي الى « نوع ادبي » آخر . وبينما كان زولا ودوهاميل وموروا يطرحون المشكلات التي تطرح « في داخل البنيـان البشري » ، جابه موزيل وكافكا وجويس ـ وكذلك كوكتو وهوفمنتسال وبرتون ـ المشكلات التي تفرضهـا العلاقات بين البشرية والمصادفة ، وبين الحكمة الانسانية وعجز البشر ، وبين المعلوم والمجهول .

إن صناعياً فعّالاً ، وزوجة لا عمل لهـا ، وفتاة قوية جذابة ، يصلون الى الزنا ، وفق صيغة كيميائية كانت تحدد الرواية السيكولوجية والاجتماعية ، حيث يجري كل شيء في بيئة مغلقة . ان الصيغة لصحيحة ، وهي التي تنشىء الرواية التقليدية . بيد ان شاعراً منفتحاً على كل مصادفات الحياة ، يؤثر ان يتيه في منعرجات رواية (كناجا) ومفاجآتها ، او رواية (المرأة التي لا ظل لها) ، أو رواية (الاولاد المزعجون) او في رواية (الانسان الذي لا سجايا له) . فالعقدة ، هنا ، لم تعد تفتننا بصدماتها المأسوية المؤثرة الزانية ، السيكولوجية: لأنه لم يعد لهـــا من وجود . ولم يعد البطل يصطدم بمشكلة محددة ، معـادلة سيكولوجية ، تحلهـا الرواية قبل ان تغلق على نفسهـا (كالرواية البوليسية) ،

(١) أدفين موير : بناء الرواية ص ١٥٠ لندن .

فهو لا يجد امامه الا رخاوة الحياة وقلقها ، الحياة التي لم يعد فيها من يؤمن بأن له دوراً في مسرحية حسنة السبك .

كان هناك اذاً فنّانان روائيان اثنان : احدهما يُعد البطل .. .رة محددة جداً ، تكتفي بنفسها ، وثانيهما يجعل من البطل الشاهد على تجربة لا يرتوي فيها الظمأ البشري . ونحن حين ننتهي من قراءة رواية (الموت هو البداية) لبول فيلار ، نكون قد فهمنا كل شيء . اما في نهاية (القضية) لكافكا فنحن لم نفهم شيئاً ، ولن « نفهم » شيئاً ابدَ الدهر .

هناك اذاً رواية « مغلقة » ورواية « مفتوحة » . ففي الرواية « المغلقة » تكتفي الحكاية بنفسها ، ويُشرح فيها كل شيء ، وينظر الانسان الى نفسه في مرآة سيكولوجية واجتماعية . اما في الرواية « المفتوحة » فالكاتب يعرف مسبقاً مع فرجينا وولف وجويس وكافكا ، ان لن يتاح له ان يفسّر نفسه ولا ان يعي ما خلق وعياً كاملاً .

ان الرواية ما بعد الرمزية كانت تلك الرواية « المفتوحة » التي تأخذ على عاتقها اوهام الاثر الفني ومخاطره (حسنة كانت ام سيئة) : كانت ابداعاً لا يشرح الواقعَ ، ولا يشرحه الواقعُ . بينما كانت الرواية ما بعد الواقعية ، على نقيض ذلك ، اكثر مهارة واكثر صدقاً وأشد دقة في تفسير الواقع .

ولكن الرواية الحديثة حين صارت فناً ، اي رؤية للانسان تشوهه فيها الاشياء التي تتجاوزه ، ابتعدت عن فن الرواية والسرد المحكم ذاك الذي كان يرعى التقليد ما بعد الواقعي . ففن الرواية يقتضي ، في بناء منسجم كما في رواية قصيدة عرس لجاك شاردون ، او الثلج في حداد لهنري ترويا ، وجود شخصين او ثلاثة اشخاص قد أحسن انتقاؤهم ، وصراع محدد جداً يربط بينهم ويعارض بعضهم ببعض ، وتطور ماهر في العقدة يتحدد خلاله الاشخاص والديكور ويفتنون القارىء . ويعتقد برمي لوبوك أن الرواية لا تحتوي الا على « تصوير

ومأساة[1] » . فكل شيء فيها يقدم تقديماً حصيفاً ، ويظهر كل خط في حينه ، وتترك الاحداث ورود الفعل السيكولوجية للقارىء متعة المفاجأة الا انها تظل قابلة للتحليل على نحو كامل . ويجتهد الراوي خفية في تدبير النتائج وادخال النغم الشيّق او المؤثر في حينه . ويرضي الكتاب الفكر والحساسية ارضاء تاماً . فهو « تمثيل » كامل أدخل اليه المشاهدُ واقتيد وأثير ووُخِز فضوله ، وحُمل في نهاية المطاف الى خاتمة لا ابهام فيها ، وتحافظ القصة بوساطة هذه الخاتمة على معنى محدد بالنسبة الى القارىء . فهو يشعر انه اغتنى « بتجربة » رغم انها متخيلة ، كما صار يعرف الآن مشكلات هذه البيئة الاجتماعية ، أو الزوجين المفترقين ، وهذه المعرفة تترك في نفسه شعوراً بالرضى لا بالقلق .

ولكن حين تقترح رواية كافكا او موزيل ، على نقيض ذلك ، تجربة « لا خاتمة لها » ، وسؤالاً لا جواب له ، ورؤية للمغامرة الانسانية تطرح على بساط البحث صورنا المألوفة عن الحقيقة دون ان تستعيض عنها بصور اخرى محددة ، فلن يكون للرواية فائدة هذه السهولة واغراؤها انها تقلق الانسان وتشوّشه ، كأنها إله من آلهة الأزتيك ، او ميزاب من العصور الوسطى ، او قناع زنجي ، كالتوراة وافكار بسكال او اناشيد ملدورور[2] ، بينما كان زولا او دوهاميل حتى حين يتعمدان الهجوم ، انما يعلمان ويطمئنان ويؤيدان شأن (كورو) او (كوربين)[3] . اما ذلك الروائي فمن المستحيل ان يلاطف القارىء ويمنحه بهجة متابعة العقدة ، واكتشاف الطبائع وفهمها رويداً رويداً . ذلك بأن العقدة تشاد في عدم تلاحم الحياة المحتم ، سواء كان عدم التلاحم مرهقاً كما هي الحال لدى كافكا وبرنانوس او مثيراً للفكر كما نجده لدى السرياليين . ان الطبائع لتتحلل في سر الكائنات ، سواء كان هذا السر تافهاً او عميقاً ، ولم يعد القارىء

---

(١) للشاعر الفرنسي لوتريامون . (المعرب)
(٢) » » » »
(٣) مصوران فرنسيان في القرن التاسع عشر ، عرفا بأسلوبهما الواقعي . (المعرب)

مدعواً لرؤية مشهد أحسن تنظيمه ، يعنيه عناية كاملة بحيث يجيب من بعدُ عن فضوله المـُثار ، بل انه مدعو الى المشاركة في تحليل وفي بحث تبعث بتـالجهما الخبية ، لأنهما في تعريفهما ، لا يتجاوبان مع رؤيتنا المألوفة للأشياء . لقد افضت الرواية الواقعيـة الى تصوير لوحـة عن المجتمع ، أمـــا جويس فقد انتهى الى مونولوج غير متـلاحم وهذا هو الفرق بين فن الرواية الذي كان يطبّق مهـارة فنية معينة على مادة وضعية لافنية ، والرواية باعتبـارها مغامرة فنية عليهـا ان تعتمد على اسلوب غير مألوف ، محيِّر في اغلب الاحيان ، لـكي تحاصر مادة لا تقبل التعريف بطبيعتها .

كان هناك اذاً خلال القسم الاول من القرن العشرين «نوعان» ادبيان يطلق عليهما اسم «الرواية» يختلف احدهما عن الآخر في اهدافه وفي وسائله. فالرواية الاقدم ، تلك التي بُنيت على نظرة موضوعية للكائنات والاحـداث وبلغت ذروتها فيما نسميه الرواية ما بعد الواقعية ، كانت تجيب عن تطور خاص للحكاية النثرية التي تميز حضارتنا العقلية والحسية والصوفية . امـا الرواية الاحدث عهداً التي ولدت في الفترة الرمزية فتتخذ تـالي الانواع الادبية الاخرى والالهـامات الاخرى. وهي غريبة عن «الرواية» التي وضعت اسسها انكلترا وفرنسا واسبانيا بدءاً من القرن السابع عشر . وبينما غدت الرواية التقليدية منذ زمن بعيد حاجة أولية في حضارتنـــا ، فان الرواية ـ المغـامرة الفنية تمثل حدثاً جديداً ولكنه محدود . وتظل العلاقة بينهما اليوم هي العـلاقة التي قد توجـد في بعض الفترات « بين الشعر والنثر » ، فهما يتبادلان التأثير : فكاتب واقعي كهرمان بروخ ينعطف في رواية موت فرجيل انعطافات شبيهة بأدب جويس ، وفنان كلورنس دوريل يراعي ، بشكل مجمل ، مواصفات السرد . الا ان اختـلافات الهدف والرؤية ـ استخدام فن الكتابة للايحـــاء او الاعتماد على الواقـع لاختراع فن الكتابة وراءه ـ تجعلنـا نأسف لأن اصحـاب النظريات الادبية لم يخصصوا هذا الانشقاق ، ولم يستعملوا ـ وسيكون ذلك اوضح ـ كلمتين مختلفتين للدلالة على

نوعين ادبيين مختلفين . وليس من المعقول أن يضع أمين المكتبة تحت عنوان واحد رواية القصر لكافكا ورواية النار لباربوس .



هكذا اعلن الروائي عن «حل الواقعية» التي كانت تربطه بجمهوره ، كما اعلن ذلك المصورون والنحاتون في الفترة نفسها . ان هذا الحل قد ارغم المصور او الكاتب ان يتبنى «رؤية المألوف» اليومي وحق له لقاء ذلك ان يختار الموضوع ، وان يلعب بعض اللعب بالألوان ، وبما هو جدير بالتصوير. قد يكون لكل من شردان وأنجر و كوربه حساسية خاصة به ، الا انهم يصورون و « بر كزون » جسماً انسانياً كما يراه انسان ما ، حلاق او بورجوازي - لا كما يراه نحات من القرون الوسطى - او كما سيراه روو . ان لميريـه وفلوبير وزولا اهدافاً او افكاراً ، الا انهم يصفون الملابس والقامة والوجه والشخصية الاجتماعية كما يراها ، ويجب ان يراها انسان متوسط وُهب عبقرية الملاحظة ، كمساعد كاتب العدل او امرأة فضولية ثرثارة . انهم لا يتمتعون بحرية كاتب كـ (كرتيان دو تروای) او جويس .

كانت وصاية الواقعية على الفن تبدو طبيعية في نهاية القرن التاسع عشر ، وما تزال كذلك في نظر جمهور غفير ممن تحيرهم الاشكال الجديدة . وهناك ، وفي فرنسا بالتدقيق ، يحتمل وجود بضعة ملايين من القراء والهواة يزعجهم ان يضع روو خطاً اسود حيث لا وجود في الواقع لأي خط ، (دون ان نذكر الوجوه ذات الانفين لبيكاسو) . وان يكتب جويس في بعض المرات «كلمات لا نهاية لها » ذلك بأن اتفاقاً كان قد حدد منذ القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر علاقات الفن بالرؤية العامة والتافهة للأشياء ، لأن عادات الرؤية والافكار السطحية ، والرتابة التي يمتلكها الانسان المتوسط تظل مشيدة ، بالتربية والتقليد ، فوق هذه القرون الثلاثة ، ومعظم الفرنسيين الذين يمكن ان يبتاعوا الكتب او يشاهدوا اللوحات ، يريدون ان يرغموا الفنان على تبني « طريقتهم »

في الرؤية ؛ وما من احد يعلم في اي مكان ان « الفن هو بالتدقيق افساح المجال امام طرائق رؤيتنا العادية » ...

ليس في هذه الثورة شيء خارق . فجويس وبروست وكافكا هم ظواهر « أقرب الى الطبيعة » من بلزاك وزولا ودوهاميل . ونستطيع أن نلاحظ في تاريخ الانسانية ان التعابير الفنية عند معظم الشعوب لا تنسجم مع الرؤية التي يكوّنها الناس العاديون عن الحياة اليومية . لقد كانت الأوذيسة اثراً وحشياً بعيداً عن الواقعية بالنسبة الى القارىء اليوناني ، شأن آثار كافكا وكوكتو وجويس بالنسبة الينا . ولا تني التوراة تستحضر الحياة المألوفة للعبرانيين ، ولكنها كانت الى ذلك تاريخاً كبيراً يثير الرعب في نفوسهم . وان امرأة لاهية في بلاطات الحب في القرن الثالث عشر كانت تعتبر رواية تريستان وايزولت أو قصة الاناء المقدس اثرين فنيين لهما فلسفة سرية ، لا تصويراً لحياتها اليومية . واذا كانت تقيم علاقة بينهما فهذه العلاقة هي التالية : كانت تود لو تصبح حياتها شبيهة بهذه الروايات ، ولكن لم يكن يدور في خلدها أن هذه الروايات قد تشابه حياتها الخاصة ، كما يصعب علينا كذلك ان « نفهم » فن الزنوج والاقنعة الافريقية التي تبدو مفزعة . والحقيقة أنها مفزعة بالنسبة الى السود ايضاً ... وينبغي ألا نقول ان السود متوحشون واننا لا نفهمهم وان فنهم يظل غامضاً بالنسبة الينا ... والفارق الوحيد هو ان السود كان لهم ، وهذا امر طبيعي ، فن يفزعهم ، بينما نعيش نحن ، وهذا شيء غير طبيعي الى حد ما ، فناً غير ضار. ولنقل بكلمة موجزة انه كان طبيعياً ابداً ـ الا في بعض العصور الماضية ـ ان يعتبر الناس ان الفن هو خلق يفوق الحياة ، مفزع بعض الشيء ، غامض الى حد ما ؛ ويستطيع الناس ان يحاولوا محاكاة الفن في حياتهم. اما ان يحاكي الفن الحياة فكانت فكرة غريبة جداً في جميع عصور الابداع الفني .



ومع ذلك فان الفنون الغربية قد التزمت هذه الطريقة ، بدءاً من القرن

السادس عشر ، في الشعر والتصوير على السواء ، ولم تخرج منها الا بشق النفس في نهاية القرن التاسع عشر .

أما الرواية فلها حالة خاصة، لأنها لم تتوسع الا في هذا الدور الذي استحالت فيه واقعية الاشكال الفنونَ تدريجياً . ووجدت نفسها اكثر من اي تعبير فني آخر « ملتزمة » بالرؤية الواقعية التي تدين لهـا بكل شيء ، ولا سيما تطورها ونجاحها وتفوقها. فهي تنتمي في اصولها ونشأتها بل في تعريفها نفسه الى حضارة (من القرن السادس عشر حتى القرن التاسع عشر) تهتم بما هو « صحيح » اكثر من اهتمامها « بالفن » ... وقد عرّف جاك بنفيل هذه الوصاية تعريفاً مدهشا حين كتب في (صالة الينور) : « ان الخطأ الرئيسي الذي وقع فيه القرن التاسع عشر الغبي ، في مجال الادب ، انه جعل من الرواية اثراً فنياً ، او ربما رأى فيها مجرد اثر فني » .

لم يخطىء جاك بنفيل الا في قرن واحد . ذلك بأن الرواية في القرن العشرين فقط ، حين رفضت ان تكون قوتاً اجتماعياً ، ومرعى للخيال ، او اداة لبسط « العادات » الراهنة ، قد حاولت أن تجعل من نفسها « فناً » ، لا من حيث الشكل بل من حيث الهدف : أي اثارة ساطعة لقلق الانسان امام ما يتجاوزه ، اكثر من ان تكون تكراراً منطقياً للرتابة وللأحقاد البشرية .

ومع ذلك فاذا كانت الرواية ، من حيث هي اثر فني ، قد توضحت معالمها من هنري جيمس الى كافكا ومن كوكتو الى موزيل ، في الوقت الذي توضّح فيه فن التصوير الجديد ، فانها لم تبلغ النجاح الذي بلغه . اذ يكفي لذلك ، في مجال التصوير ، ان يتبع بضعة آلاف من المشترين النقادَ ومديري المعارض . اما بالنسبة الى الرواية فكان لا بد من ثلاث مئة الف قارىء من القراء الواعين لمفهوم الفن الحديث والجديرين بأن يرفضوا ان يفرضوا على المؤلف رؤية اليومي المألوف ...

إن الرواية ـ الفن ، هذه الرواية التي تحيّر ولا تعجب للوهـلة الاولى ، لم تستطع ان تفرض نفسهـا نهائيـــاً ضد الرواية التقليدية . ان قوى المعـارضة والابداع الفني لم تتفوق ههنا كما حدث في مجال الفنون التشكيلية ، على الذوق الرخيص في الواقعية والمحاكاة والمهـــارة . وقد احتفظ فن الرواية بتفوقه على الرواية من حيث هي فن .

الفصل الثالث عشر

رواية المصير و « الوضع البشري »

بين النزعة الاكاديمية والرؤى الجديدة :

- رواية الوضع البشري المفجعة .
- ستندال والرواية من حيث هي حكاية ارادة ، تجاوز المصير ، الرواية باعتبارها فحصاً للضمير .
- بارّس ورواية (انسان حر) ، مونترلان ورواية (الحلم) ، تأكيد الفرد .
- بسيشاري ، جونجر ، سانت اكزوبري : عاطفة ميتافيزيقية نحو العمل .
- عالم رجولي ، الرواية المتحررة من الخيالي ، ألبير كامو والاحساس بالمصير .
- فن مالرو الادبي : ايجاز مفجع وسينمائي ، مختلف مستويات العمل لدى مالرو وتأليف رواية الوضع البشري .
- الحاضر والابدية « ايجاز للهاوية » .

لئن كانت المغامرة الفنية التي قامت بها الرواية بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٤٠ لم تعدّل من الرؤية الروائيـة الا في بعض الآثار التجريبية ، او في بعض الآثار القمم التي احتفظ بهـا للخاصة ، ان رواية أخرى ، مع ذلك ، قد أكّدت وجودها على نحو اوسع على انهـا تجاوز للواقعية الشبيهة بالحكاية . انها ، من ستندال أو دوستويفسكي الى مالرو أو كامو ، رواية «الوضع البشري» و « نمط في العيش » والمأساة الاخلاقية او الميتافيزيقية . وتنتمي هذه الرواية كذلك الى خط آخر غير خط «التصوير» السيكولوجي والاجتماعي الكامل ، وهي في قلقها وديمومتها ، تشكل قوة من قوى المعارضة تجـاه القصة المحكمة المريحة التي لا تطرح المشكلات .

ان الرواية الدوستويفسكية او رواية « الوضع البشري » تتقبل من الواقعية الوسائل البـدائية ، فهي تتبنى في السرد او في الوصف السريـع رؤية لا تجرح الاحساس العادي ، وهي لا تسعى سعياً واضحاً جداً خلف التـأثيرات الفنية ، بل تكتفي في اغلب الاحيـان ، بأن تركّز الاشخاص والديكور في اسلوب ليس فيه اي خروج عن المـألوف . وهي لا تختلف عن الواقعية التقليدية الا بالهامها وهدفهـا فقط : فهي تقدم لدى ستندال وبارس وبرنانوس ومالرو كائناً «يبحث» على نحو عصبي عن رؤية للعالم ، في حين ان الرواية التقليدية «تتمركز» دفعة واحدة في رؤية للعالم هي رؤية الراوي .

واذا ما قام صراع عنيف بين نظرة الرواية التافهة التي تظل بوسائلها الاكثر مهارة والاشد سمواً والأقرب الى الادب ، وهي رؤية جميـع النـاس ، وبين

الرواية الفنية التي تغيّر المستويات وزوايا الرؤية ، فان رواية الوضع البشري تفلت من هذا الصراع وتجدد ، مع ذلك ، حياة القصة . فستندال وبرنانوس ودوستويفسكي ومالرو يقدمون اشخاصهم ومناظرهم كما يقدمها زولا « تقريباً » او مؤلف الرواية البوليسية ، ولكن بطريقة اشد ايجازاً واكثر عصبية. وهكذا يجد القارىء غير الفنان بدون عناء الطوابع المألوفة للواقعية المشتركة التي تنقص كافكا . ومع ذلك فالكتاب ، سواء كان رواية الأبله او الفرح ، او الوضع البشري ، لا يتوضع في تلك الرؤية الثابتة الساكنة عن عالم سبق ان قيس وحوكم ، هذا العالم الذي كان مذهب ما بعد الواقعي ، السيكولوجي او الاجتماعي ، يوسّع فيه حكاياته. بل إنا نجد على نقيض ذلك ان رؤية العالم تطرح باستمرار من خلال قلِق روسي مصاب بالصرع ، وعذراء متصوفة متحمسة ، وارهابيين صينيين ، وتعرّف الرواية بهذا الجهد الواخز الذي يسعى دون ريث ليوضحها ...

هذا ما كانت عليه الرواية الدوستويفسكية التي افلتت من الفلسفة السرية للرواية الساخرة والجمالية ، وكانت تبدي مع ذلك فنَّ التساؤل عن مسيرة الوجود وماهيته . لقد لبث بين عامي ١٨٩٠ و ١٩٤٠ على نحو مدهش حاجات العصر في الابداع والتفكير . فبين قوى النمو التي تدفع الرواية الرخيصة وقوى المعارضة التي تجلت في الرواية الفنية اللاذعة القلقة ، استطاعت هذه الرؤية ان توفق بين فن الرواية العام والرواية باعتبارها قلقاً . وان الاصول البعيدة لهذه الرواية تعود الى الرواية الستندالية .



كان ستندال قد وضع بين عامي ١٨٣٠ و ١٨٣٤ على نحو غير مقصود البتة ، « حكاية ارادة » في رواياته الثلاث الرئيسية ، ما نشر منها او لم ينشر . فرواية (الاحمر والاسود) و (دير بارم) و (لوسيان لوين) تجعل من ستندال ، الروائي السابق لعام ١٩٠٠ ، روائياً يقبل الشبان على قراءته اليوم اكثر من اي روائي

آخر . وسبب ذلك أن كتبه تطرح ، بعبارات واضحة ، مشكلة وحيدة : كيف يصنع شاب يقاوب العشرين من عمره « مصيره » ؟ ويقف ستندال من هذا السؤال موقفاً بعيداً عن القلق العاطفي الميتافيزيقي الذي نجده في رواية (رنيه) ، وعن المشكلات التي تعبّر عن الطموح الاجتماعي الصرف الذي نجده في رواية (الاوهام الضائعة) وعن التربية العاطفية كما في رواية (أدولف) . فجوليان سوريل وفابريس دل دونجو ولوسيان لوين لا يتوقفون عند السؤال الذي يتعلق بمستقبل مكانهم في المجتمع كما لا يتوقفون عن نشوات نفوسهم الشابة وتلجلجها واندفاعاتها . وان الغرام الذي يشعر به كل من هؤلاء الثلاثة ، وفق قانون سائد في ذلك العصر لم يستطع ستندال ان يفلت منه ، لا يشكل صميم مغامرتهم . ونستطيع ان نعجب من خلال هذه التجارب الثلاث الاجتماعية و «الميتافيزيقية» والغرامية ، « بتوتر » كائن نقي مرهف ، هدفه العميق الوحيد في الانسانية ، ان يظهر دون غرور انه انسان « كريم الاصل » .

وهكذا وجد ستندال نفسه قد عبّر ، مصادفة ، في كل نقائه ، عن «المطلب» الاكثر صفاء ويسراً لدى الانسان « الحديث » . ولقد عبّر عن ذلك مسبقاً . ذلك بأن عصره كان ملطخاً ، حتى لدى أفضل الشبان ، بنوع من حمّى الصعود الاجتماعي ، وبنوع من حلاوة العواطف الغرامية ، وبقلق ميتافيزيقي او فني غامض . اما هذه البنية الصلبة عند ابطال ستندال فانها تجيب - كما تنبأ ستندال بذلك على سبيل الفكاهة - عن وضع فكري ، وحماسة لن تجد التعابير الحقيقية لها الا بدءاً من عام ١٩١٠ . ان مطلب ستندال هو مطلب علماني : فالصفة البشرية والسمو والنبل مستقلة فيه عن المعتقدات الدينية . وهذا المطلب يعتبر النجاح الاجتماعي « تمريناً » لا غاية ، ولم يرَ آلاف الشبان الفرنسيين هذا الرأي الا بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٣٩ فقط . واخيراً فمهما كانت الاهمية التي يوليها ستندال للحب فانه يجعل منه تجربة تبعث النشوة لا مطلقاً خيالياً .

وهكذا فان رواياته ، اذ اعتمدت « مادتها » التجارب الانسانية والاجتماعية

والغرامية التي عُرفت بهـا الرواية الرومنطيقية قد اقترحت على نحو غير مرئي ، اصراراً آخر ونبلاً آخر : ان يظل الانسان كثير التطلع يعتمد على الفكر النقدي تجاه نفسه ، وفي اكثر المغامرات الاجتماعية والعاطفية فتنة ، وان يؤمن بأن غاية الانسان هي ان يمحص نفسه ، ويسيطر على حيـــاته ، لا ان يغزوها ويمتلكها .

وإنا لنعرف ان حكاية جوليان سوريل لا تستنفد قوى جوليـان سوريل . فهذا الشاب النشيط يرغم نفسه على المكيدة والطموح ، ويغري المرأة التي كان عليه ان يغريها ، والفتاة التي كان عليه ان يغزو قلبها ، والسياسي الذي يستطيع ان يدفعه ويحميه. وهو ، اثناء ذلك يلعب لعبته ، ولا يرفض ان يقع في شباك هذا اللعب : فيمضي الى المقصلة . ولكنه حين يموت موتاً هادئاً ، في نبل آخر المتآمرين في عصر لويس الثالث عشر ، فان مـــا يؤكده ليس طموح الطبقات الدنيا الحقير ، ولا حميتها وأهواءهـــا بل ارادته في اظهار ان الانسان يتجاوز مصيره الفردي حين يضحي بنفسه من اجله تضحية كاملة ... ومصير فابريس مشابه لهذا المصير كل المشابهة : حياة شاب مفعم ، قد استنفد كل جهوده ليجعل من حياته ، حيـــاة طفل مدلل شجاع ، موسيقا هشّة في كثير من المرات ، وصلبة في بعض الاحيان ، تظهر ان المصير الافضل ينبغي ان يكون تحـدياً للفنـــاء والابدية . وسيكون افضل شرح لروايتي الاحمر والاسود ودير بارم الشرح الذي سيقوم به مالرو : فالانسان يحيـا لكي يكون خط حيـاته نقياً ، من الوضوح والتصميم والبطولة بحيث يُضحي هذا الانسان بنفسه في سبيل الحب وفي سبيل نفسه ، وفي سبيل التقدم الاجتماعي او اي شيء آخر... وهذا ما قاله ستندال ، الاديب المحقق الذي كتب قبل مئة عام الكتب الكبرى في قرننـا العشرين. وكما كانت اسطورة (الاناء المقدس) التي كتبها رجال الدين المجتهدون ، تعبّر عن الفضيلة الانسانية في عصر المغامرات والايمـــان ، كذلك طرحت الاسطورة الستندالية التي عبّر عنها للمرة الاولى حوالي عام ١٨٣٥ انسان قصير

جسيم ، على قرن بأكمله الفضيلة العلمانية والنبل العلماني لعصر جديد ، حلّ فيه العقل محل الايمان ، والمخاطرة محل المغامرة ... ان جوليان سوريل انسان ذو دسائس كساسة العالم الحديث ، بينما كان (برسفال) جريئاً وهو فظ ككل المراهقين ، بينما كان برسفال « تقياً » ، ولهذا فانه يقوم بدوره ويخاطب أناس عصرنا حاملاً اليهم المطلب الذي يمكن ان يكون مطلبهم .

ان الرواية الستندالية تفرض نفسها وعرةً قنقةً كأنها فحص ضمير لعصر ما، ولعدة اجيال من البشر . وهي تقوم في نقطة محددة من الشعور : التحليل الذي سبق ان خشنته الارادة . انها رواية التفكير الارادي فهي تهمل جوانب الحساسية والتعبير الجمالي ، حتى الملاحظة الاجتماعية حين لا تفيدها في اهدافها . انها الكتاب الذي « يقدم » « نمطاً في العيش » لا « دراسة » وهي تجذب الشبان اذا كانوا ذوي فعالية رصينين غير محافظين ، وهي تقوم بما كانت تقوم به الحرب والخطبة الدينية في القرن السابع عشر ، والحرب وحدها في القرن الثاني عشر ، والمفاسد الاجتماعية في القرن التاسع عشر .

ان نهجها الفني لواضح : ويقوم على ان تستحضر الرواية كل شيء ، وتحلل كل شيء ، وتقطع كل شيء وألا تسلم بشيء من غير ان تحفل بمختلف «مستويات الحقيقة » فلا تأخذ منها الا ما يثير في النبل حساسية على أهبة العمل .



كان بارّس الشاب اول من استجاب لهذا النداء . وان روايتيه (تحت انظار البرابرة) ١٨٨٨ و (انسان حر) تشكلان ، من خلال مضمون علماني غير اجتماعي بطولي لهذا النداء ، دروساً في تكوين الذات بمعارضة العالم « واذ سأل فيليب ذاته عن اتفاقها مع الجماعات ، ادرك المعنى الحقيقي ، فقد لحظه على هيئة جهد تبذله الغريزة لكي تحقق ذاتها [1] » . انها مقالات في الحماسة : « المبدأ الاول : لسنا نشعر بالسعادة قط الا بالحماسة . المبدأ الثاني : ان ما يضاعف لذة

(١) موريس بارس : امتحان رواية تحت أنظار البرابرة . ١٩١١ .

الحماسة مضاعفة شديدة هو تحليلها . والنتيجة : ينبغي ان نشعر بأشد ما يمكن من الشعور ، ونحن نحلل اكثر ما يمكن من التحليل[1] » .

إنا لنجد في هذه «التمارين الروحية» المتكلفة بعض التكلف ، وفي هذا البحث المصطنع عن « نمط في العيش » تأثير ستندال بعد ان فُسّر تفسيراً مبالغاً فيه . فهذه «المبادىء» الخطرة الى حد ما ليست الا نقلاً «فارغاً» في فكر كاتب جمالي طموح ، لقواعد السلوك هذه التي اذ استخدمها ستندال في اثر اشد واقعية قد نتج عنها جوليان سوريل أو فابريس دل دونجو . وليس لرواية (تحت انظار البرابرة) من موضوع سوى تأملات هاوٍ يظن نفسه بطلاً من أبطال اثبات الذات. ونجد فيها قواعد قاسية في الحياة تارة، والحاجة الى تهذيب فن الاحساس تارة اخرى : « خيّل اليه ان جزءاً من نفسه كان مغلقاً منذ زمن بعيد قد عاد فانفتح فيه . ومن ثمّ تعاظمت نظرته الى الكون[2] » . اما في رواية (انسان حر) فان فحص الضمير وترويض الذات يتمان على شكل مزدوج بين المؤلف وسيمون. فبارّس يرفض رفضاً مستمراً كل قيمة اخلاقية (او خيالية) لا تكون مطلب فكر متطلع ، ومطلب ذات تريد ان تكون متفوقة على كل ما ينتجه العالم من الناحية الفنية والخلقية ، « غريب عن العالم الخارجي ، غريب عن نفسي ، غريب عن غرائزي ، لا اعرف الا الانفعالات السريعة التي يمكن ان اختارها : انسان حر فعلاً[3] » .

ولا اهمية للطابع المصطنع الى حد ما لكتب بارس هذه التي ضاعفتها في ايطاليا مؤلفات دانونتزيو . وهذه المؤلفات تشير الى وظيفة جديدة للرواية : وهي البحث عن « نمط في العيش » وسنجد لدى مونترلان ولدى مالرو أثراً روائياً لا يزعم انه يصوّر الحقيقة ولا يحلل الانسان كما هو بل يهدف الى ان

---

(١) موريس بارس : انسان حر . ص ١١
(٢) موريس بارس : تحت أنظار البرابرة . ص ١٧٤
(٣) موريس بارس : انسان حر . ٢٥٢

يعرض في كتاب مـــا قلق الانسان كما يريده أن يكون - حتى ولو لم يوفق الى ذلك .



تكف التربية العـاطفية ، مع ظهور رواية (الحلم) لمونترلان ١٩٢٢ ان تكون تجربة غرامية واجتماعية كما كانت في عصر فلوبير ، لـكي تصبح تكويناً للارادة . فلا الحب ولا الطموح يعوقان (ألبان دو بريكول) بل الرغبة الوحيدة في ان يختبر نفسه بالعمل . فهو صارم رقيق لامبـــالٍ « حين يترك دومينيك سوبريه الفتاة الرياضية ، قبل ان يمضي الى الحرب : قال لهـا وهو يمسك بيدها : دومينيك سوبريه ، انني اودّعك. وأضاف في انفعال حاد ، الا انه كان يبتسم، وأجفانه مسدلة قليلاً : « لنكن عاقلين ابداً » . وقال لها ايضاً دون ان يكف عن الابتسام ، كأنه يخاطب طفلاً : « انني أحبك حباً شديداً[1] » .

ومهما كان تكلف المؤلف في مثل هذا النص ، فان هذا التكلف الذي يقوم به فتى امام فتـــاة ، يعبّر عن موقف ، سيتخذه ، من غير تكلف ، عدد من الكتّاب اللاحقين . ولن يكون الحب موضوعاً روائياً . فأسلوب رواية المراهقة يتبدل في رواية (الحلم)، فلم يعد يهم الشاب ان يحلل عواطفه بل ان ما يهمه هو ان يقدم مشاعر رجولية في عالم العمل : « وكيفما ادار فكرة موته ، فانهـــا تظل بالنسبة اليه مسدساً غير محشو، وانت تستطيـع ان تدفع الزناد في صدغك ، الا انه ، مع ذلك ، عاجز عن ايذائك . مـــا قيمة تضحية لا تكلف الانسان ثمناً ? عند ذاك راح يبحث عما يكلفه ثمنـاً[2] » . ان هذا لهو اسلوب مالرو قبل ان يظهر مالرو . لقد تبدل كل شيء في نبرة القصة ، ولم تعد هذه تعبّر الا عن تأمل في اخلاق البطل الفردية وفي تجربته المسجلة تسجيلاً جافـاً : « ان من ينقذ حياته يضيعها (...) ان هذه المملكة ليست في هذا العـالم ، فلا شيء فيه

(١) هـ. دو مونترلان : الحلم . ص ١٣٩ . غراسه .
(٢) هـ. دو مونترلان : الحلم . ص ٢٣٢

على نقيض عادات البشر موضوع فضيحة وحجر عثرة . ألا يُسمح لي بأن اتصرف بمصلحتي كما أشاء ؟[1] » .

ان (ألبان دو بريكول) لا يعبّر هنا عن حالة المجتمع عام ١٩٢٢ ، ولا عن الحالة الفكرية للشبان الريفيين الذين عادوا من الحرب بعد ان امضوا فيها سنة او سنتين ، انه ليعبّر بكل يسر عن الحاجة الى تأكيد الفرد ، الفرد الذي يجد في نفسه ، بحق او بغير حق ، القوة الحية والقيمة الجمالية ، بأكثر مما يجدها في العالم الذي يحيط به . ولم تكن رواية (الطريق الملكي) لمالرو التي ظهرت عام ١٩٣٠ قصة مغامرة في لاوس ؛ لقد كانت تعبّر عن انقباض الانسان الذي يريد ، من غير ما امل ، ان يؤكد «بأعماله» مطلقاً ترفض الحياة اعطاءه له ... كما ان رواية (الوطن الداخلي) لانياس لوغران لا تتلخص في صراع خيالي بين طبيب شاب والمرض وزوجه ؛ ففي هذه الرواية التي نالت الضجة التي تستحقها تتغلب الحاجة الى البحث ، وراء الوجود ومغامراته ، عن تأكيد للانسان الذي يتجاوز ما يمكن « ان يُروى » في قصة ما... وأخيراً فان رواية الغثيان لسارتر التي ظهرت عام ١٩٣٨ لا تصف ملال مثقف زالت عن عينيه الغشاوة في مدينة من مدن الاقاليم وحسب ، بل تصف مأساة هذا الانسان الذي كان يود « لو يوجد ولو يكون شيئاً ووعياً في آن واحد ، ويتغلب على عجز الانسان في ان يوجد ، هذا العجز الذي يعذب الناس المخلصين لأنفسهم ...

على هذا النحو تفرض رواية ذات عناوين معبرة نفسها (كانسان حر والوضع البشري ، والوطن الداخلي) في النصف الاول من القرن العشرين، خارج الرؤية التقليدية من جهة ، وخارج البحث عن نهج فني جديد من جهة اخرى... فليست تُعنى هذه الروايات بالوصف او السرد ، ان باعثها هو الغضب الذي يشعر به الانسان لأنه ليس الا انساناً ، وكائناً ليست لأعماله قيمة « مطلقة » قط ...

ومنذ ان امحت من الحساسية الادبية المذلة المسيحية والاذعان (هذا اذا سلمنا

(١) هـ. دو مونترلان : الحلم . ص ٢٣١

انهما سيطرا عليها يوماً) ومنذ ان كفّت القيم الاجتماعية عن تقديم نقاط ارتكاز ثابتة يخط بهـا الفرد حياته وان لم يكن على حظ كبير من كرم المحتد ، نشأت حاجة عنيفة لا تُدفع ، لا لتصوير الحيـــاة بل حمية الانسان امام حيـاة ما ، ووضعٍ بشريٍ لا يتوصلان الى اروائها : انه «التمرد» كما سيقولون عنه حوالي عام ١٩٤٧ او «القلق» كما كانوا يطلقون عليه حوالي عام ١٩٢٥ . ان هذا التفاقم يحوّل رؤية الرواية ، ما دام الكاتب الذي يعبّر عن نفسه آنذاك من خلال هذا النوع الادبي لم يعد يأبه لتصوير الحقيقة بل يُعنى « بالحركات » و « الافعال » التي يريد بعض الاشخاص بوساطتها ، ولو كان ذلك في سبيل انفسهم ، ان يعطوا الحقيقة معنى مخالفـــاً واكثر امتلاءاً : فالانسان لدى مالرو وسانت اكزوبري وبرنانوس ينادي بجوعه « للأبدية » في نوع ادبي (الرواية الخيالية) لم يكن يهدف في الاصل الا الى ان يروي الوجود الانساني صالحاً كان أم سخيفاً بطريقة لطيفة او مشوّقة ... لقد جمعت الرواية هنـا قلق المتصوفين مع هذا الفـارق وهو ان المتصوفين لم يعد لديهم من إله .



إن عالم الرواية الستندالية هو عالم الرجولة . وقد ظهر هذا العالم منذ ستندال على هذه الشاكلة (وفي رواية لاميل بخاصة) رغم تدخل الهوى الرومنطيقي . ولقد أظهر ، لدى بارس ومونترلان ، الطـاقة الرجوليـة ، فليست بيئته بالبيئة الاجتماعية المـــألوفة ، بل عالم العمل الذي كان أرنست بسيشاري سباقاً اليه في روايته (رحـلة قائد المئة) ١٩١٦ ، هذا العـالم الذي عرفه ت. ا. لورنس في الجزيرة العربية كما عرفه أرنست جونجر في الحرب والمغامرة، وسانت اكزوبري في تجربة روّاد الطيران .

ويقدم العمل ههنـــا نقطة الانطلاق في البحث عن قانون خلقي وعن معنى للحياة . فليس المهم تفسير الموجود بل غزوه وتفحصه واعطـاءه شكلاً... انهـا رواية « تجريبية » وان لروايات سانت اكزوبري الاولى (بريد الجنوب ١٩٢٨)

نبرة اولى روايات مالرو نفسها (الغزاة ١٩٢٨) والاسلوب المقطّع الواضح الدقيق نفسه :

« استدار رئيس المطار واتجه نحو المعاونين :

– من قلع مسمار هذا الغطاء ؟

– أنا .

– ستغرّم بمبلغ عشرين فرنكاً .

« ألقى رئيس المطار نظرة اخيرة : ان الاشياء تبدو في نظام مطلق ، والحركات منظمة وكأنها معدّة لباليه . لهذه الطائرة محلها الخاص بها في هذا المطار ، كما ستحتل مثل هذا المحل بعد خمس دقائق في السماء[١] » .

وإنا لنرى الجو نفسه بالنسبة الى حرب تحريرية في الصين :

« قال غارين : خذ صغيرين ليساعداك . واما الرجال الذين وصلوا مجهزين بالاعتدة فعلى بعد عشرين متراً الى الامام (...) .

« وحين تمّ ذلك كله من غير صوت ، في غبار قارس كثيف تقطعه أشعة الشمس .

« والآن ، البنادق اولاً ، والذخيرة على بعد ثلاثة امتار ، الصغار الى الامام . صفوا الرجال عشراً عشراً...[٢] » .

إلا أننا نجد خفيةً خلف هذه الحركات الجافة وهذه الاعمال ، الشاغلَ الميتافيزيقي والجانسيني نفسه على نحو بعيد : ان يسوّغ الانسان حياته من خلال عمله . ان رواية العمل لا تهتم الا «بالكائنات النبيلة» التي تبسط ظلها فوق آفاق واسعة . أن تكون انساناً معناه بالتدقيق ان تشعر بالمسؤولية ، وان تعرف الخزي حين ترى امامك بؤساً يبدو انه ليس من عملك...[٣]» . وقل الامر نفسه

---

(١) انطوان دوسانت اكزوبري : بريد الجنوب . ص ٥

(٢) أندره مالرو : الغزاة . ص ٨٩

(٣) سانت اكزوبري : أرض البشر . ص ١٦٦

عن المقاتلين الصينيين الذين يتحدث عنهم مالرو . « كان لحيـــاته معنى ، وكان يعرف ذلك المعنى : ان يعطي لكل من اؤلئك الناس الذين اماتهم الجوع ، في هذه الفترة نفسهـــا ، كأنه طاعون بطيء القدرة على امتـلاك كرامته نفسها [1]» .

انه لعـالم رجولي بحت ، يحلُّ فيه محل اغراء المغامرات الخيالية التقليدية في الرواية - المصاعب الغرامية والاجتماعية والشخصية والانفعالية المكرورة - مطلب اقسى عن معنى الوجود نفسه ، وقد تحوّل الى شيء مرئي عن طريق «التزام» ، مهما كان نوعه . وهذا الالتزام ذاته هو الذي يفرض نفسه في رواية الطـاعون لكامو : فحين كان باستطاعة تارو ان يغادر مدينة وهران التي تحولت الى منطقة معزولة عن العالم بسبب الطاعون ، وان يعود الى المرأة البعيـدة التي يُحب ، بقي في المدينة ليُعنى بالمرضى من غير مـــا أمل ، كما فعـل ذلك صديقه ريو : « ما الذي يدفعك الى الاهتمام بذلك ؟ - لا ادري . ربما كانت اخلاقيتي هي التي تدفعني الى ذلك . - وما اخلاقيتك ؟ - الادراك[2] » .

واذا استثنينا سرفنتس ودانيال دونو وساد ودوستويفسكي - وسنفهم آنذاك لمـاذا يعد مالرو هؤلاء ، الروائيين الوحيـدين الذين قاوموا القلق - وجدنا ان الرواية تهرب للمرة الاولى من العـــالم الانفعالي الذي ولدت فيه مـع روايات الفروسية ، تلك الروايات التي كانت « تؤنث » البطولة على وجه الدقة . بل ان رواية الشطار نفسها او الرواية الاجتماعية كرواية لوساج وبلزاك وزولا تلتجيء - ولا حاجة الى ذكر ديكنز - الى تلك الشفقة التي كانت تشكل قوام العنصر المؤثر في الرواية ... وان ستندال نفسه لم ينجُ منها لتأثير روسو فيه .

واذا كانت الرواية «الستندالية» لم تخلق « نوعاً » ادبياً فقد خلقت ، على اقل تقدير ، تفسيراً « رجولياً » للنوع الروائي . وهذا التفسير حوّل الرواية وطرد

---

(١) أندره مالرو : الوضع البشري . ص ٢٢٧
(٢) ألبير كامو : الطـــاعون . ص ١٤٩

منها الوصف الملاطف ، والانفعال البسيط ، وحتى الانفعال الخفي ... وينبغي ألا نخطىء في فهم هذه المصطلحات : اذ يجب ان تفهم كلمة « رجولي » على انها تعني عالماً تكون فيه تفاصيل الحياة البشرية في تعقيدها المؤثر اقل قيمة من معناها الاساسي والاصلي. انه عالم بسكال مثلاً ... ولا يمكن طرد النساء مبدئياً من هذا العالم . وان الاستعمال والعادات والتقاليد وحدها قد اعطت لكلمة «رجولي» معنى رمزياً برغمنا على استعمالها هنا .

ان رواية الوضع البشري تتبع هذا التقليد ، فتعارض العالم « الرجولي » الذي يعبّر عن عاطفة المصير المفجعة بالعالم « الانثوي » الذي لا يسمح لنا بتحسس هذه المأساة الا في التفاصيل وفي تعقّد الوجود . ويضع مالرو في رواية (الوضع البشري) كيو وماي وجهاً لوجه ، رجل الاعمال والمرأة التي لا تستطيع ان تمثّل ، رغم كل جهودها ، قيماً اشد اختلافاً واكثر كثافة . وما رواية (بريد الجنوب) لسانت اكزوبري الا حوار طويل بين مطلب مذكر وتعقيد أنثوي بين جاك برنيس وجنفيف . وتلخص رواية (طيران الليل) هذا التباين في مشهد سينمائي يسير غاية اليسر ، تأتي فيه - من غير ما فائدة - زوجة احد الطيارين الذي اعتبر في عداد المفقودين لتسأل رئيس المطار عن اخباره : « لقد جاءت تدافع حيّة عن أزاهيرها ، عن قهوتها المهيأة ، عن جسدها الفتي . وفي ذلك المكتب البارد عاودت الرجفة شفتيها . فقد اكتشفت بدورها حقيقتها الخاصة « في ذلك العالم » الذي لا يفسّر . فبدا كل ما خالجها من الحب الحرون ومن الاخلاص يتخذ شكلاً انانياً . فعنّ لها ان تهرب .

- انني ازعجك...

قال لها ريفيير :

- لا يا سيدتي انك لا تزعجينني . ولكن مع الاسف لا يسعني ولا يسعك الا ان ننتظر[1] » .

---

(١) أنطوان دو سانت اكزوبري : طيران الليل .

ان هذه الجملة الاخيرة تظهر التباين بين الانفعالية وشريعة العمل .

ولقد سبرت الرواية منذ اجيال نتائج الانفعالية والمؤثر . اما الرواية « الرجولية » للمصير فحين تخلت فجأة عن ذلك فقد شرعت تستبعد الانفعالية والمؤثر وتشير الى التثبت . الا ان ردة الفعل هذه التي نسميها « رجولية » تستطيع ان تمضي الى الخشونة التي لا تسلي القارىء كثيراً كما نجد ذلك في سلسلة رواية (الفتيات) لمونترلان ...

وكانت فائدة رواية المصير البشري هذه في انها حاولت أن تخلص الرواية من الافراط في الخيال ، ومن رواية « مؤنثة » للرواية كانت قد سيطرت عليها منذ الاصول الاولى لهذا النوع الادبي . واذا عنينا بكلمة « رجولي » ـ نظراً لعدم توفر اصطلاحات جديدة ـ صورة عن الحياة مبسطة جداً وفعالة واساسية ، دون أن ندعي تحديد اختصاص لكل من الجنسين فرضته العادات وحدها ، وعنينا بكلمة «مؤنث» صورة عن الحياة التي تؤثر التفصيل والتعقيد ، فعلينا أن نعترف بأن الرواية منذ مولدها قد عُنيت عناية مفرطة بتفاصيل الوجود والمجتمع والحياة الفردية بل مضت الى العناية بالتعقيدات ذات القيمة الثانوية في هذه الحقائق والتجارب .

وان السعي لاستخراج ما هو اساسي من خلال متطلبات العمل المباشر ، ومن خلال مغامرة لا ملاطفة فيها لهو مطلب جاء في اوانه... لقد جاءت الرواية « الرجولية » في وقتها ـ بل لقد جاءت متأخرة ـ في تاريخ الرواية. فقد فرضت نفسها في الفترة التي كان فيها القرن العشرين يقترب من ازمته الاساسية ، وقد عادت الى الظهور بعد هذه الازمة في (دروب الحرية) لجان بول سارتر . كما ظهرت كذلك وعلى نحو اقوى في آثار ألبير كامو التي كانت اقرب الى الآثار « الفلسفية » منها الى الآثار الروائية . ألسنا نرى في رواية (الغريب) الصراع بين حساسية غامضة وحاجة اساسية قد حوّلت الى مأساة جافة ورمزية؟ وكذلك الحال في رواية (الطاعون) حيث تتصادم الشفقة والعمل ، المفجع والمؤثر (وقد

يكونان خصمين) واللطف والشدة . ولقد حررت رواية الوضع البشري في منتصف القرن العشرين ، لبرهة مـا ، الاسطورة الروائية من فرط الحساسية وحب التفاصيل والملاحظة لكي تفرض على نحو موجز جداً ـ فالملاحظة لا تفقد حقها قط ـ المطلب الزائد والمبسط للانسان أمام مصيره .



واذا كانت رواية الطاقة او رواية « الوضع البشري » تحتفظ من التقليد الواقعي بطريقة تقديم بعض الاحداث فانها التجأت مع ذلك الى رواية جديدة كل الجدة . فالقارىء دون ان يتيه ، كما هي الحال في رواية الفن ، في زوايا غير عادية في الرؤية ، ينتزع من مقعده القابع فيه كمتفرج يتلهى ، أو كملاحظ يقظ ، ويدعى للاتحاد بقلق الشخصية الاساسية ، وبحركتها الحيوية ـ بل بحركتها السينمائية ـ تلك الشخصية التي يطرح فيها معنى الحياة على بساط البحث .

إن الرواية المنحدرة من ستندال ودوستويفسكي لتشكل تأليفاً بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة ، وذلك في جرأة لا تقل عن جرأة الفن الانطباعي او السري ، وتظل مع ذلك امينة في احتقارها للتعقيدات ـ لرؤية الحس العام . واذا كانت تقبل المخطط العادي للحقيقة ، فانها تقطعه ، مع ذلك ، وفق اسلوب جديد ، اشد صداماً ، واكثر التزاماً بالعمل والقلق. وهذا الاسلوب هو اسلوب مالرو ، مثلًا ، الكلاسيكي اللاهث في آن واحد .

وكما كان بسكال يعتمد على « بلاغة تسخر من البلاغة » فان مالرو يلقي بأبطاله في حكاية ليست حكاية . ان فنه الادبي هو فن يقوم على « الايجاز » . فهو يتمتع بهذه البلاغة التي تزاحم النظام المنطقي وتفرض شكلًا خلف وصف مريع . وما ان يبدأ وصف مستشفى وفق الاساليب المعروفة (« كانت الصالة مرتفعة جداً ، تضيئها النوافذ من علٍ ... ») حتى تتلملم ، دون ان يستمر الوصف ، في صورة اخرى وأشمل ... « كان ذلك يبدو كأنه مملكة دائمة

للجرح ، قائمة هناك ، خارج الزمان والعالم[1] » .

وإنا لننتقل بلا وساطة من رؤية عالم حقيقي قصصي هو عالم الحاضر والسرد ، الى عالم آخر ، عالم « خالد » لأن البشر يتعرفونه ، في كل جيل ، ويحيونه ، كما يحيون العذاب . ولا يفتأ الحاضر القصصي الوصفي السردي يقطعه شيء شبيه بالنحيب . ان مالرو لا يربط بين الفترات التي تؤلف الحكاية التي يرويها ، وليس يصف العالم بحد ذاته وباعتباره ديكوراً ثابتاً لمغامرة خاصة . ان كاتباً تقليدياً كفلوبير يصف الاماكن والمناظر ومن ثمّ يضع فيها مأساة انسانية . اما هذا الديكور المحدد فليس له وجود لدى مالرو : لأن الاوصاف تعيشها ضمائر الاشخاص ، بدلالة اعمالهم : « اجتازوا ممرات وحجرات مظلمة حتى بلغوا السقف وانبسطت امامهم ولاية « قشتالة » تزهو بزروعاتها وازهارها الحمر حتى الافق الابيض . واكتشف غرنيا المقبرة (...) فتملكه شعور بالحقارة ، كما لو كانت هذه الحجارة وهذه الاضرحة الشديدة البياض في المدى القاتم قد جعلت كل كفاح باطلاً . انطلقت القنابل تصحبها ضجة الزنابير...[2] » . بيد ان هذا المنظر لا يراه شخص قيد الحركة ، يصعد الى السقف كي يرمي اعداءه . ولم يصف المؤلف المنظر من قبل . وهو لا يظهر للقارىء الا من خلال ضمير غارنيا . واذا كان يحمل تفصيلاً ما ـ مقبرة تُرى في السهل ـ فان هذا التفصيل ليس عنصراً تزينياً ولا عنصراً واقعياً ، انه يطرح سؤالاً تتجاوز اهميته المتطلبات البشرية لتلك البرهة : ذلك بأن فكرة الموت تثبط مبدئياً همة الانسان في أن يكافح للوصول الى هدف محدود دقيق . واخيراً فان الوصف لا يوجد بحد ذاته ، لأنه استحال الى بعض صور خلال عمل ما ، وعلى غارنيا ان يكافح ، في الجملة التي تلي ذلك .

ان ايقاع القصة ، والوصف الجزأ الذي يمتزج بها ، يتخذان قوة مغايرة :

---

(١) أندره مالرو : الامل .
(٢) أندره مالرو : الأمل .

فبين القارىء وشخصية القصة لا تقوم شاشة يرتسم عليها منظر . كل ما في الامر انطباعات تتتالى ، كما نجد ذلك لدى الشخصية الاساسية في رواية (الغزاة) مثلاً ، إبان ذهابها لعيادة غارين في المستشفى « سجاد ، وجدران مطلية بالكلس الابيض ، ومراوح كبيرة ورائحة الأدوية ، ولا سيا رائحة المخدّر ، الكلة نصف مرفوعة : بدا غارين نائماً في سرير ذي ستائر من الحرير[1] » . وكذلك نجد الاسلوب ينزع الى اشارات جلية ولكنها غير مترابطة ، في وصف حجرة مثلاً ، حيث يدخل شخص ما ، ونكتشف معه الحجرة بعد جملة كاملة التركيب: « وصل كانوف بعد ان ترك كيو بعشر دقائق ، الى حجرة بيضاء عادية ، يضيئها مصباح اضاءة كافية . فاجتاز الممرات ومرّ بالاكشاك . لم يكن للحجرة من نافذة . وظهر تحت ذراع الصيني الذي فتح له الباب خمسة رؤوس منحنية على الطاولة الا ان انظارها كانت موجهة اليه[2] » . ان الاشخاص الذين يعمرون الحجرة يُقدمون هنا وفق « اجتياز » سينمائي . فنحن نراهم تحت ذراع الرجل الذي فتح الباب للطارق . بل اننا نجد في كل الصفحات التي كتبها مالرو هذه الطريقة في الرواية ، ومن اليسير ان نجعل منها « تقطيعاً » سينمائياً : فنجد ستة « مستويات » مختلفة في بضع جمل : « مدينة معزولة ، جرداء ، ريفية ، ذات طرقات طويلة ، وشوارع مستقيمة حيث ينمو العشب تحت اشجار استوائية ضخمة . ان هذا الذي يجر عربتي يتفصد عرقاً لأن المسافة طويلة ، وبلغنا اخيراً حياً صينياً مملوءاً باللافتات المذهبة المكتوبة بحروف جميلة سود ، وبالمصارف الصغيرة من شتى الانواع . وكانت تتلاعب امامي سكة حديدية صغيرة ، وسط شارع كبير ، مغطى بالعشب . المنزل رقم ٣٧ ، ٣٥ ، ٣٣ ... قف ! لقد توقفنا امام منزل شبيه بسائر منازل هذا الشارع : انه « شقة » وكالة غامضة . وثبتت على الباب لوحات لشركات تجارية لتعبيد الشوارع غير مشهورة ، أما في

«١» أندره مالرو : الغزاة .
«٢» أندره مالرو : الوضع البشري .

الداخل...[1] » .

هل يعني هذا ان مالرو قد فرض على روايته النهج الفني للسينما ؟ ان السينما لم تكن في عام ١٩٢٨ قد اكتشفت بعد هذا النهج الا لدى ايزنشتين . واذا كان هذا التقطيع يشبه ما تقوم به السينما فقد كان ذلك نتيجة توافق في الحدوث : ففي الفترة نفسها ، وفي وقت واحد تقريباً ، رفض هذا الفن الجديد وذاك الكاتب المبدع النهج الفني المألوف في السرد كما كان يُعلمُ في المدارس الابتدائية حتى ذلك الحين (وصف الديكور ، صورة الاشخاص) ، العقدة والحادثة ، صراع الاشخاص ، التحليل السيكولوجي ...) لكي يضع بدلاً منه « اسلوباً » آخر . وفي هذا الاسلوب تقوم الحادثة وحدها باظهار الديكور الذي لا يُفرض سلفاً قط : وان فيلماً ، او رواية لمالرو يخلقان ، على التوالي ، اطارهما ؛ اما الرواية التقليدية فكانت تعرض ديكوراً يمكن ان توضع فيه شتى انواع المغامرات .

وبينما كان كاتب كبنجمان كونستان او فلوبير او جيد يشرحون شخصيات رواياتهم ، باعتبارهم كتاباً اخلاقيين ، او يشرحون تطور تلك الشخصيات ، فان السيكولوجية الضمنية لدى مالرو او في السينما لا تعتمد على الشرح . واخيراً فان الزمان هنا يتخذ ايقاعاً آخر بخاصة . لا شك ان الفن الروائي التقليدي قد عرف نوعاً من تكثيف الزمان ، وذلك بأن يقدم في عشر صفحات محادثة او حادثة تدوم زمنياً مدة عشر دقائق ، ثم يلخص بضعة شهور في صفحة واحدة . الا ان هذا الايجاز قلما يُشعر به لأن الزمان يظلّ مقيداً ، ويشكل انسيالاً : فيقول الروائي : « لقد مرت شهور ثلاثة ، وخلال هذه الشهور ... » وكان السرد السينمائي يعتمد هذه الوسيلة عام ١٩٢٥ حيث كنا نشاهد روزنامة تتناثر اوراقها على الشاشة . ثم تعلم منذ ذلك الحين ان يجزىء الزمان الى فترات تقاس بجدة وتتتالى بلا رابطة او تفسير : وعلى المشاهد ان يخمّن الزمان الميّت بين

«١» أندر مالرو : القراءة .

الحوادث ، ويُضحى بهذا الزمان كلياً في سبيل قوة السرد .

وبهذه الطريقة ذاتها كتبت روايات مالرو ، فرواية الوضع البشري تضع امامنا حوالي عشرة اشخاص : كيو ، تشين ، كانوف ، هملريش ، غيزور ، كلابيك ، فيرال الخ... ويُظهر لنا مالرو خلال عشر صفحات ، شخصين او ثلاثة منهم في الحادي والعشرين من شهر آذار ، في الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ؛ ثم واحداً من هؤلاء الاخيرين بلا انتقال او تفسير ، مع شخصين او ثلاثة آخرين ، بعد ذلك بثلاث ساعات . ثم يظهر مشهد" آخر ، في مكان آخر ، بأشخاص آخرين . وليس هناك تلخيص لما حدث بين المشاهد . وكل شيء موصوف في الزمان الحاضر . ويشعر القارىء بالحوادث بحسب حدوثها . وما من صلة قصصية واضحة بين هذه المشاهد . ليس الا بعض الاشارات الى التاريخ والساعة . هي في الواقع اقرار مقصود باهمال الروابط ، لا اشارات ومساعدة على الفهم . ونستطيع ان نلخص هذه الاشارات في رواية الوضع البشري بنقلها وترتيبها فيما يشبه «مخططاً» للكتاب : الجزء الاول ٢١ آذار ١٩٢٧ الثانية عشرة والنصف بعد منتصف الليل . الساعة الواحدة ، الساعة الرابعة ، الساعة الرابعة والنصف ، الجزء الثاني ٢٢ آذار ١٩٢٧ الساعة الحادية عشرة ، الساعة الواحدة بعد الظهر ، الساعة الخامسة مساءً . (ثم اشارة مختلفة مفاجئة « في صباح اليوم التالي الساعة الرابعة ») . الجزء الثالث ٢٩ آذار (نقلت الحوادث الى هان ـ كيو) الجزء الرابع ١١ نيسان . الساعة الثانية عشرة والنصف ، الساعة الواحدة بعد منتصف الليل ، الساعة الثالثة ، الساعة الثالثة والنصف ، الساعة السادسة . اما الجزآن الاخيران فقد بُنيا على هذه الطريقة نفسها ، مجرد اشارات الى الساعات في رأس كل فصل ، ولكن لا بد من ان يقضي القارىء ربع ساعة ، وهو يقلب صفحات الكتاب ، مع الاشارات السابقة ، لكي يعثر على التاريخ. وان كلًا من الفصول الصغيرة ، المسبوقة على هذا النحو باشارة الى الساعة ، تضع امامنا اشخاصاً ليسوا الاشخاص الذين رأيناهم في الفصل السابق ، وهكذا

قد يبدو الكتاب بالنسبة الى احـد قراء القرن التاسع عشر مفككاً غاية التفكك : فنحن بعد ان نغادر كيو وماي اللذين يتحدثان عن القيمة التي يحتفظ بهـا الحب والمرأة في الكفاح السياسي ، نصادف على نحو فظ اشخاصاً مختلفين سيسرقون صناديق الذخيرة من احدى السفن . ان بنيـان الرواية يصطدم : فاليوم الحـادي والعشرون من شهر آذار واليوم الثـاني والعشرون منه يوصفان ساعة ساعة (مع التوسع في ساعات الليل) ولكن من غير ان نتبـع في هذا الوصف الشخصيات نفسها ، ثم ننتقل فجأة الى التاسع والعشرين من شهر آذار ثم الى الحادي عشر من شهر نيسان .

ولا شك في ان هذا ليس الرباط الذي نجـده في « قصة » . فاذا كانت كل لحظة موسعة جداً وحاضرة جداً ، ومشخصة جداً ، فان مجموع اللحظات تتجمع كأنها سلسلة من البرقيات ـ برقيات صادرة عن مراكز مختلفة جداً ، ومتباعدة فيما بينها غاية التباعد : فهي تزداد في بعض الايام وفي بعص الساعات الليلية ، وقد تمر في بعض الاحيان اسابيـع من الصمت ، وسنجد طريقة التـأليف نفسها في رواية (الأمل) واذا كان مالرو يعرف كيف يلقي بنا في لحظة محددة ويجعلنا نعيشها على نحو مشخص جداً ، فان الرواية ، في مجملها ، تخضع لتأليف نستطيـع ان ندعوه تأليفاً برقياً .

إن ابداع مالرو الروائي ، المخصص للتعبير تعبيراً مباشراً عن معنى المصير الميتافيزيائي ، يُفلت من القوانين الادبية والانسانية للقصة ذات البنيـان المحكم ، ولو كانت تعبر عن هدف من خلال حكاية ومغامرة تتمركز تمركزاً مشخصاً في حقيقة تاريخية وفردية . بل ان مالرو حتى حين « يروي » فترة ما من حيـاة احـدى الشخصيات فانه لا « يشعر » بهـا كما يشعر بهـا روائي « انساني » : ذلك بأن الحـدث المعروض لا يُطرح في قرينته الانسانية المحددة ، بل يوضـع في رنينه مـع دلالته في مواجهة الابدية ـ وهو يوضـع ، كما هي الحـال لدى برنانوس ، في صلته بمعنـاه الروحي . وهناك « ايجاز » في الجملة وفي بنيان

الرواية كالايجاز في المرمى ؛ فنفس الكاتب لا يتخذ ابعاده في محيط انساني مغلق بل يتعرض لتقطّع امام المدى اللانهائي . ان هناك اسلوباً ادبياً ، خاصاً برواية « الوضع البشري ».

الفصل الرابع عشر

مدرسة دوستويفسكي الروائية

الفواجع الروائية :

– عالم دوستويفسكي الفائق الطبيعة : ما وراء الحياة الحقيقية .
– سيكولوجية برنانوس الروحية وكبرى محاوراته المدوية : فواجع الايمان اللامنطقية ، سيكولوجية روحية .
– جوليان غرين ورواية (ادرين موزورا) ؛ فرنسوا مورياك ورواية (تيريز ديكيرو) .
– الرواية المسيحية المفجعة .
– غراهام غرين .
– هوى النفوس المعذّب .
– التعبيريون : هنريخ مان ، فرنز ورفل ، جاكوب ومرمان .
– العالم الفرويدي .
– الرواية والحيوان الميتافيزيقي .

كانت رواية الوضع البشري ، من ستندال الى مالرو ، تُقام على المعارضة بين الارادة والمصير . وكانت تشكّل ، في مظهر آخر منها ، ما يمكن ان ندعوه « الرواية المنجعة » : الانسان المنخرط في سلسلة من الاعمال وفي وجود لا يمتلك معناه امتلاكاً كاملاً قط .

هذه «الرواية المفجعة» ولدت مع دوستويفسكي، من حيث غزارة الشخصيات والاحداث وسهولة التفصيل والتحرك البشري ، الا كاتب روايات متسلسلة يستوحي ... اوجين سو . الا انه بدلاً من ان يهتم بالمغامرات الشيقة التي يقوم بها شاب ألماني يقيم في غيطان باريس ، فان كاتب الروايات المتسلسلة هذا يتعلق بما في الكائنات من فجيعة روحية . وبينما وجدنا في رواية (اسرار باريس) دوقاً كبيراً يتنكر في ثياب عامل يعيش مغامرات شيقة بين لص الغيطان ، اما في رواية (الجريمة والعقاب) فنجد طالباً بائساً ، بعد ان ارتكب جريمة لا فائدة منها ، يترك آخر ما يملك من كوبيات في الغرفة حيث اعاد احد السكيرين الى اسرته . ان دوستويفسكي مثله كمثل سو ، يمد السرد السطحي المشوّق الى حوادث عديدة لا رابط بينها ، ظاهرياً ، الا أن فاجعة صوفية تقوم خلال ذلك . ان الانسان ليرتجف في رواية الجريمة والعقاب اشفاقاً على روح روسكولنيكوف كما يرتجف في (أسرار باريس) لمصير رودولف الجسمي ، والموضوع وحده هو الذي يختلف ، ويُدخل بعداً ثالثاً ، هو البعد الروحي .

ومن رواية (الجريمة والعقاب) ١٩٦٦ حتى رواية (الاخوة كارامازوف) ١٨٧٩ ، تكشف هذه الروايات المفككة ، المكتوبة للجرائد ، المتخيلة في

القلق والحمّى، مع ذلك، بعداً جديداً للوجود: المأساة التي تُمثّل خلف تصرفات الاشخاص واقوالهم وحركاتهم. والمرء لا يدرك، من الناحية الخارجية، الا حميتهم «قال ابن أخت لبيديف، وهو مرتبك بعض الارتباك: سيدتي اننا نجد الفضائح والفراغ في كل مكان.

فأجابته اليزابيت بروكوفيفنا بغيظ متشنج: لا الى هذا الحد. كلا يا صديقي لا الى هذا الحد. ثم قالت لأولئك الذين كانوا يحاولون تهدئتها: دعوني وشأني[1]».

ان الحوار والتعابير والحركات «مبالغ» فيها دائماً. وهذه المبالغة نفسها توحي على نحو غير مرئي بأن هذا الفيض الخارجي، واللامنطقية والمخالفة للمألوف هي العلامة والاشارة والتعبير العاجز عن نوع من المأساة الخفية.

ان المواضيع لتتخذ ذريعة ودعامة لهذه المأساة وحسب، رغم انها مختارة باحساس حاد بالقلق: جريمة كاملة تهدمها حتمية الندم اللامنطقية في رواية (الجريمة والعقاب) و «قديس» مرغم على القداسة، طاهر، يوضع في تضاد مع مجتمع فاسد في رواية (الأبله)، ومؤامرة في مدينة من مدن الاقاليم في رواية (المحسوسون) وتباغض بين اب وابنائه في رواية (الاخوة كارامازوف). الا ان الموضوع يغرق في الحوادث العرضية المضاعفة، وفي حياة متحركة ثرثارة، وفي غرابة الاشخاص؛ ومن خلالها نلمح، اخيراً، هذا البعد الجديد الذي أضافه دوستويفسكي الى السرد الروائي.

ذلك بأن فنه يقوم على اعطاء الشخصية حياة «أخرى» فكثرة حركات الانسان ومشاريعه وسذاجته، ومزاجه وغضبه. كل ذلك يتراكم كي يشكّل نوعاً من اللغز والهياج، بدلاً من ان يشكّل ذلك كله «طبعاً» محدداً كما تفعل الرواية التقليدية - كما لو ان الحياة لا تكفي الشخصية لكي تعبّر عن كل ما فيها. ان الحمية واللامنطقية والسكر والعنف والجريمة والتمزق تجعلنا نشعر

(١) دوستويفسكي: الأبله.

بأكثر ممـــا يستطيع الانسان ان يقوله او يفعـله ، كتلك الصرخة التي يطلقها رازوميخين في (الجريمة والعقاب) : « صرخ وهو يرفع صوته ايضاً : كلا ، ماذا تظنون ، هل تظنون انني احقـد عليهم لانهم يقولون أشياء غير معقولة ! كلا . انني احب هذا ، احب ان يخطىء الانسان ... ان هذا هو امتيـاز الانسان الوحيد على سائر الاحياء . بهذه الطريقة يصل الناس الى الحقيقة ! انني انسان ، وانا انسان لأنني أخطىء (...) بيـد اننـــا لا نعرف كيف نخطىء بطريقة شخصية ، ولعل الخطأ الاصيل خير من حقيقة تافهة . ان الحقيقة تستعاد دائماً بينما يمكن ان تدفن الحيـاة الى الابد (...) صرخ رازوميخين وهو يهز ويشد يـد المرأتين : هل انا على صواب ، كلا ، هل انا على صواب[١] » .

وهكذا نجد الانسان يُقدَّمُ ابداً في تناقض مستمر : انه مشتت ، عاجز ، عنيف كل شيء فيه ممتزج بالعنف والانفعال ، والطهارة ممتزجة بالوقاحة ، كما هي الحال لدى راسكولنيكوف . هاهوذا القـاتل الملطّخ وهو ما يزال بعيداً جداً عن الندم يقابل بولتشكا الفتاة الصغيرة الساذجة التي تشكره بمحبة بحركة منها ، فيسأل راسكولنيكوف الفتاة الصغيرة بلطف وقد تأثر فجأة او ارتبك ان تصلي له . ثم يعود خـلال ثانية واحـــدة الى وقاحته وينفجر ضاحكاً ؛ قال بنبرة متحمسة جليلة : كفى . فالحياة هنـاك خلف السراب والفزع الضائع والاشباح (...) ومع ذلك فقد طلبت ان ادعو خادمك روديون، فقد تذكر ذلك فجأة. نعم ان هذا لهو ... الحذر لدى كل حـادث . وشرع يضحك من هذا التصرف الطفولي ، لقد كان ذا مزاج ممتاز[٢] » .

وكما ان « اللاهوت السلبي » لا يشاء ان يصف الله الا بتحديد كل مـا ليس الله ، كذلك فان دوستويفسكي يبعث « النفس » الانسانية سلبياً ، عن طريق «التجاويف» والنقصان والفم ، منقـلًا الانسان في كل ما ليس تعبيراً حقيقياً عن

---

(١) دوستويفسكي : الجريمة والعقاب .
(٢) » »

نفسه : اخطائه وجرائمه وحماسته وعجزه ، ان مأساة « روحية » تقوم في عدم تلاحم المأساة السيكولوجية نفسه ، وفي ردود أفعال الشخصيات ، وحماقاتهم . وهكذا تثير الرواية ، للمرة الاولى ، ما وراء الحياة الحقيقة ، السيكولوجية والاجتماعية والتاريخية المبتذلة ، دون ان يلجأ ، في سبيل ذلك ، الى صور الورع والاساطير والعجائب أو الى التصعيد المثالي (الحب ، الهوى ، او الفضيلة السامية الخ ...) ولقد نجح دوستويفسكي بعبقريته الساطعة غير المتوازنة ، السلبية في ظاهرها ، فيما عجز ان يقوم به شاتو بريان المرتبك بالعاطفية والمثالية والاسطورية .



اننا هنا امام شكل جديد من اشكال الرواية. الا ان الرواية الدوستويفسكية لم تنتشر في اوروبا الا بعد عام ١٩٢٠ ، اذ تأخر انتشارها خمسين عاماً . وحين عرّف الفكونت ميشيور دو فوغيه بدوستويفسكي في فرنسا، في كتابه المشهور (الرواية الروسية) لم يكن يرى فيه حتى ذلك الحين الا مصوراً اجتماعياً وواقعياً وسيكولوجياً، بل لم يكن يرى فيه الا المعبّر «عن الروح السلافية ، الغريبة ، المضطربة » . كما ان دانونتزيو او اندره جيد يمزجان تأثير دوستويفسكي بتأثير نيتشه ، ولم يكن دوستويفسكي في نظر أندره سوارس عام ١٩١٠ الا معلماً للرهافة السيكولوجية التي تتاخم الجمالية. ولا بد من ان ننتظر « الرواية المسيحية المفجعة » كيما تجد الرواية الدوستويفسكية رسالتها باعتبارها رواية الوضع البشري .

ان جورج برنانوس هو الخليفة الحقيقي لدوستويفسكي ، اعتباراً من عام ١٩٢٧ - خليفة رغماً عنه في ناحية كبيرة من ادبه : بل اننا لنتساءل هل قرأ دوستويفسكي حقاً ...؟ كان عالم دوستويفسكي عالماً عصبياً متغيراً يفيض حيوية ، اما عالم برنانوس فقد ظلّ غارقاً في الظل ، كهنة في منتصف الطريق بين الجنون والقداسة ، ونساء عصابيات ، وفتيات ملعونات كالفتاتين (موشيت)

كلتيهما ... الا اننا نشعر نحوهما بالدوار ذاته . ان الكائنات التي تتحدث ههنا وتتحرك وتموج في الضوضاء والغم لا تعبر عن شؤون بشرية وسيكولوجية واجتماعية ، ان ردود فعلهم وحمّاهم هي ردود افعال من عالم آخر . ذلك بأن فتاة داعرة متوحشة كموشيت بطلة رواية (تحت سماء الشيطان) لا تعبر ، في اعماقها وتصرفاتها واقوالها ، عن الانانية والاستهتار والمصلحة - ولا عن الحب أيضاً - لا شيء بما يشكّل « باعثاً سيكولوجياً » ؛ انها اذ تظل حقيقية على نحو كامل ، وواقعية على نحو كامل ، تتحرك تحت تأثير الشر المجسّد - بل سيتجرأ برنانوس ان يجعل الشيطان مرئياً ...

ان ابطال روايات (الخديعة) و (الفرح) و (يوميات كاهن في الريف) لأبطال يثيرون الشفقة: كهنة يعمرون ادب برنانوس، وهم لا يشبهون الكهنة ، ولا يشبهون تلك «الشخصية» التي تكوّن « الكاهن » في الرواية . انهم عاجزون عن منح البركة ، ولا يكادون يستطيعون الصلاة ، انهم أشبه شيء بالهامات المفجعة ، يجرّرون اقدامهم في اغلب الاحيان في الوحل لرعونتهم وحمقهم وعجزهم... وما من سيكولوجية انسانية تستطيع ان تشرح اخفاقاتهم وتألقهم ، وحركاتهم المفاجئة دوماً ، الفظة في معظم الاحيان . وليست تحركهم الدوافع التي تحرك «انسان الادب الكلاسيكي»، وهو الكائن الاجتماعي المعرّض للخطأ، الذكي المنطقي ، بل تحركهم الدوافع غير المتجانسة « لسيكولوجية روحية » تمنحهم، في دنيا البشر، حركات دمى مخلّعة المفاصل. و «الدافع السيكولوجي» هنا ، ، شأنه لدى « دوستويفسكي » ليس من عالم الاشخاص الحيسوبين ، بل يبدو كأنه إغراء عالم غير مرئي - إغراء لا يُحدث في عالمنا المنظّم الا ردوداً مخالفة للمألوف تثير الضحك .

ومن هنا جاءت تلك المشاهد الطويلة المفجعة التي لا تكاد تُفهم ، حيث يصطدم كائنان باعتبارهما روحين لا باعتبارهما انسانين . وذلكم هو حوار العم بالنسبة الى الاذن الانسانية : كتلك الليلة القاسية ، في مطلع رواية (الخديعة)

حيث نجد السيد سنابر ، وهو كاهن دنيوي يميل الى التفكير الاكاديمي ومؤلف عدد من الآثار المرهفة و «الروحية» عن المتصوفين ، يشعر فجأة «انه وحيد» في عالم الامور الروحية البحت الذي اشاده بنفسه ، ويستدعي الى منزله في الساعة الثانية صباحاً، كاهناً ريفياً فظاً هو الاب شفنس يتمتع على الاقل بفضيلة الصدق، قال له :

« — لقد فقدت الايمان .

« وسرعان ما اضاف بنبرة فيها مزيد من الهدوء :

« — لقد قاومت نفسي هذه الليلة في ظلمات لا نظير لها...

يا للمبالغة ! ان في هذه الاقوال – بالنسبة الى برنانوس – شيئاً كثيراً من الانسان المهرّج ، وفي اعتراف المثقف الكاثوليكي هذا ، في ظلمة الليل ، امام كاهن الضواحي الصغير الذي انتزعه من نومه .

« كان يتكلم على هذا النحو وهو يذرع الغرفة مطاطئاً رأسه . وحين لفظ الكلمة الاخيرة توقف امام محدثه . كان وجه الاب شفنس البريء يعبّر عن مواساة لا حد لها (...) .

« — لمَ لم تتحدث قبل الآن ؟ » كان امراً يسيراً ، بالنسبة الى الكاهن المتواضع – الذي رأى كثيرين غيره – ان يعتقد احد الاكاديميين انه فقد ايمانه.

وهذه البساطة قد حيّرت سنابر الذي كان يود لو يمثل دوراً كبيراً ، حتى امام الكاهن البائس الذي كان ينظر اليه نظرته الى خادم :

صرخ الاب سنابر وهو يطلق ضحكة متكلفة : « أهذا كل ما في الامر ! أتبدو لك القضية يسيرة كل هذا اليسر ؟

فعاد الاب شفنس المسكين الى قوقعته ، وتمتم يائساً :

— ما قصدت الى هذا ... لا ، لم اقصد ذلك ... وددت لو أصلي (...).

صرخ الاب سنابر غضبان :

« — هل انت واثق من ذلك ؟ «لقد فكرت هذه الليلة في الانتحار جدياً».

« كيف جاءت هذه الكلمة ؟ ومن أين جاءت ؟ انه نفسه لا يعرف كيف يجيب ... » تلكم هي المهزلة المخيفة حيث يستحيل ان يختلط الصدق باليأس ... هوذا كاهن مبجل يعترف لكاهن آخر ، ينظر اليه على انه كاهن اخرق واحمق ، بعزمه المخيف الذي لم ينوهِ قط... ما هدف ذلك كله ؟ ما من «سيكولوجية» تستطيع ان توضحه . هل كان السيد سنابر ، عضو الاكاديمية ، وهو يقوم بتلك الحركات المسعورة ويتلفظ بتلك الاقوال والكلمات الكثيرة يقوم بتمثيل دور في مهزلة ؟ أم كان يصارع نفسه او يصارع شخصاً مجهولاً ؟ اننا هنا ، قريبون جداً من شخصية دوستويفسكي التي تتحرك هي ايضاً وتشعر بالغم وتخلق مؤثراً مفجعاً ، وتنكر نفسها وتناقض ذاتها كأنها « ممسوسة » بعجز او بفزع - كعجز الاب سنابر وفزعه - من غير ان توفق الى اعطاء معنى لحياتها ، ولردود فعلها ولوجودها النفسي والانساني...

« في هذه المرة حدّق فيه الاب شفنس تحديقاً شديداً بعينيه الكئيبتين . ولم يبدر منه اي تذمر ، ولم يوجه اليه اي لوم ، بل اكتفى بأن يقول بجلال غريب :

« لن استطيع بعد اليوم ان أصغي اليك خارج كرسي الاعتراف .

« وقام يريد الانصراف فسبقه الاب سنابر يقول بصوت « طنان » :

« - أتعتقد انني قادر ...

« اجابه الكاهن الشيخ بتواضع :

« - اننا قادرون على كل شيء .

ولكن سرعان ما قست نظرته ، وتلقى مؤرخ (غرسون) هذه الطعنة في الصميم :

« - كنت أود ان اراك ضحية لمثل تلك الفكرة اكثر من ان تكون قادراً على أن تعزوها الى نفسك خطأ [1] » .

(١) جورج برنانوس : الخديعة ص ٤٤ - ٤٦ . بلون - ١٩٤٧

لقد خمّن الاب شفنس التـافه هذا ، ببسطاره ومظلته وحمـاقته ، ان سنابر المثقف الكاثوليكي الكبير يقوم بتمثيل مهزلة امامه وامام نفسه . ومع ذلك فهي مهزلة يائسة تشير الى اختــلال في التوازن عميق ، ولكن على المرء ان يقاومها ... وحين يزعم المعلم انه فقد الايمان فان الكاهن يجيبه بمنتهى اللطف : « أهذا كل ما في الامر ؟ » أما حين يلح سنابر ويفخر بعزمه على الانتحار فان الاب الصغير يدرك الاكذوبة والتعـاظم واليأس الحقيقي المخفي خلف اليأس المُلصق، فيعمد الى نزع قناع الزيف عن الفكر الذي يفوقه من الناحية الثقافية، عشرين مرة ، ويوجـه بدوره ، الضربة بكشف الاكذوبة محاصراً المعـلم في الاعتراف السري ...

ولقد عرفنا النهــاية الشنيعة التي يفرضهـــا برنانوس على بطليه في روايتيه (الخديعة)و(الفرح). ولكن اليكم هذا المشهد الذي لا تستطيع «السيكولوجية» العادية ان تفهمه او تشرحه ، حوار بشري مفزع لامنطقي ، غير متلاحم ، كل شيء فيه يُقاد بلعب ذهني لا نستطيـع ، في الواقع ، ان نتابعه .

وكما ان اكثر الناس مهارة ودقة وتقديراً يصبحون في رواية (الابله) دُمى أمام ضعة الامير ميشكين الطبيعية ، فان عالمــاً مؤرخاً معتبراً كالاب سنابر « يُفرّغُ » أمامنـا بالمعنى الحرفي للكلمة ، عن طريق البساطة الوضيعة الحازمة لكاهن ادنى منه مستوى . ويكون ذلك تحليلاً نفسياً حقيقياً حين يوضع في عمل روائي الا انه تحليل نفسي «روحي» . وهكذا فان سيكولوجية برنانوس الفائقة الطبيعة تختلف كل الاختـلاف عن السيكولوجية الروائية والانسانية التي اعتدنا عليها . وهذا هو شأن الرواية « الدوستويفسكية » .

لقد استعادت الرواية المسيحية الجديدة ، على هذا النحو ، « المعنى الثـاني » الذي ادخـله دوستويفسكي الى الرواية : فالرواية من ناحيـة اولى هي تتـالي حوادث انسانية ، وهذه المغامرة الانسانية لا تستطيـع ، من ناحية اخرى ، ان تتخذ معناها في العالم الانساني المحض. ان الاشخاص ليفلتون من«السيكولوجية»

التقليدية ، لان عنصراً مختلفاً في ماهيته يتدخل بين بواعث حياتهم الارضية وبين عوامل معادلتهم السيكولوجية ؛ هو الرفيق الفائق الطبيعة للتصرفات والاقوال والنوايا . ويفرض عليهم « سيكولوجية » روحية ، غير متلاحمة وخفية . ومن هنا كانت تلك اللامنطقية التي نجدها في كائنات دوستويفسكي وبرنانوس وغراهام غرين ... ولقد كانت الرواية الدوستويفسكية في مجملها غريبة عن الرواية التقليدية غرابةَ الرواية « الساخرة » ورواية « الكثافة » والرواية التي حولها كافكا الى مغامرة رمزية .

بيد انها ولدت معها في وقت واحد...فاذا كانت الظاهرة التي قدمها بروست وجويس وكافكا او الانطباعيون قد غدت مرئية ذات صيغة معقولة حوالي عام ١٩٢٥ فان فرنسوا مورياك قد نشر عام ١٩٢٦ رواية تيريز ديكيرو كما نشر برنانوس روايته (تحت سماء الشيطان) ونشر جوليان غرين رواية (ادرين موزورا) عام ١٩٢٧ ، وستظهر رواية غراهام غرين الاولى بعد اربع سنوات، كما ظهرت آثار بروخ وموزيل بعد آثار جويس وكافكا .

انها رواية « مفجعة » كل شيء فيها له « معنى ثان » ذات طبيعة « روحية » وكانت تلك في الواقع حال رواية (ادرين موزورا) . فنحن نجد فيها ، لا شك ، غزارة الحوادث التي نجدها لدى دوستويفسكي ، والرنين الذي يفوق الصوت في مشاهد برنانوس الكبرى ، والانطباع نفسه الذي نشعر به من ان فاجعة انسانية محددة ليست الا « صورة اخرى » والصدى الارضي لمأساة سموية لا نستطيع ان نسمعها. ان كل شيء منسوج ههنا في فيللا ريفية : لقد غدت ادرين فتاة غير طبيعية وحيدة متوحشة مخيفة ، وروحاً مجروحة وروحاً فظة بعد ان سجنها أب أحمق ، صاحب ايرادات سنوية ، شيخ تحول الى طاغية ، وستكون مأساتها هي رغبتها في الخروج من العزلة التي فرضها عليها ابوها ، فتقوم بحركة رمزية قاضية : اذ تدفع اباها ذات ليلة ، من فوق الدرج ، خلال مخاصمة باردة . وها هي ذي قد اصبحت مجرمة ، كالعديد من ابطال دوستويفسكي وبرنانوس .

ويدع جوليـــان غرين ، من حيث انه فنـان كبير ، وهاو للنفوس كبير ، مسؤولية هذه الحركة يحوم حولهـا الشك . فقد تكون حركة غير واعية أو غير مقصودة ولاشعورية ، ونتيجتها تحطم جمجمة الشيخ . ولا أهمية لأن تكون هذه الحركة واعية أو غير واعية فقد كانت حركة تعني التحرر . بيد ان ادرين موزورا لن تكون حرة أبد الدهر ، او بالمعنى الانساني للكلمة على الاقل ؟ لقد احتجزها ابوهـا نصف المجنون ، خلال سنوات كثيرة، في ظل المصاريع المغلقة . ومع اول احتكاكها بالعالم وجدت القـاتلة الشابة نفسها سجينة سجن آخر : انه سجن عدم التكيف الذي أفضى بها الى الجنون ...

ما من شيء يأتي ليشرح هذه الحكاية البسيطة المفجعة العنيفة التي ينتمي عنفها وجفافهـا ، بالنسبة الى دوستويفسكي او برنانوس ، الى عالم مسيحي آخر ، الى عالم اميركا القديمة المفجع البوريتـاني ، عالم هوثورن فوكنر أونيـل ، وعلى نحو اكثر عامية ، الى عالم تنسي وليـامز . ولكن ليس لهذه الفروق الطفيفة اهمية كبيرة في « الرواية المسيحية » ما دامت تجمع ، بتعبيرهـا الجديد ، في الهدف الروائي ذاته دوستويفسكي الاورثوذوكسي وكاتبـــاً كاثوليكياً كبرنانوس او جوليان غرين الذي ولج في منشئه تلك البوريتانية الاميركية التي يثيرها ويجرها وراءه ... ان الشيء الهـام يكمن في هذا « الاسلوب » الجـديد في الرواية : القصة غير المتلاحمة من الناحية الانسانية، المتمردة على السيكولوجية الكلاسيكية التي تسيطر عليهـــا على نحو غير مرئي قدرية تفوق الانسان ذات طابـع اخلاقي وديني . بل ان هذا الطـابع ليبدو وكأنه مفارقة اذ ما من شيء « اخلاقي » في رواية (الجريمة والعقاب) وفي (تحت سماء الشيطان) وفي (أدرين موزورا) بل ان «الحكاية» المروية هي على نقيض ذلك تماماً ...

وقريب من ذلك حكاية (تيريز ديكيرو) التي نشرها فرنسوا موررياك الكاتب الكاثوليكي اصلًا وجنساً في الفترة نفسها التي ظهرت فيها كبرى روايات برنانوس او جوليان غرين تقريبـاً ... وهنا أيضاً لا تضع امامنـا الرواية الريفية المخنوقة المُصمَـتة الا امرأة قاتلة هي في الوقت عينه امرأة ورعة متكبرة ، باردة ،

مضطرمة قد سكبت لزوجهـــا دواء قاتلًا وها هي ذي بعـد ان برأت المحكمة ساحتهـــا تمضي الى مصير قاسٍ بائسٍ عنيف ... انهـــا مجرمـة هي الاخرى كرسكولنيكوف وموشيت وأدرين موزورا .

ولا يمكن ان يكون ذلك كله مجرد مصادفة . بل كان ذلك ، بكل بساطة ، فترة تركيز وتجديد للرواية المسيحية حين وجدت اخيراً الشكل الذي ندعوه هنا بالشكل « الدوستويفسكي » . فبعد مرور اجيال من الانقياد الذي كان يخلط الحياة الفائقة للطبيعة بالوعظ المملّ كما في رواية (تلمـاك) وبالعاطفية المفجعة ، كما في رواية (أتالا) ، وبالتقى التافه (حيـاة القديسين المعسولة) وبالترهات اللطيفة البورجوازية كما في رواية (عمي وكاهني) وبالنزعة المحافظة مهما كان الثمن (بارّس وبورجه) وبالارستقراطية البطولية (بسيشاري) وبالخليط العـاطفي (جاك ريفيير بعد ارتداده الى الدين) ، هكذا عادت الرواية المسيحية التي أتعبهـا الاتحاد الثلاثي بين العرش والمذبح والدير ، بعد ثلاثة قرون من العجز والطيش ، بين عامي ١٩٢٧ — ١٩٤٠ فأصبحت رواية موافقة لعصرهـا ، ولقد بشّر بها دوستويفسكي قبل ثمانين عاماً . لقد صار فنها آنذاك فناً روائياً جديداً يحوّل السيكولوجية المألوفة ، ويخلق « فاجعاً » خاصاً بالرواية المسيحية ويفتـح بعداً جديداً للحساسية الروائية .



ولقد أكدت هذه الرواية المسيحية المفجعة نفسها بعد عام ١٩٢٧ وامتدت ، حيث امتزج فيها تأثير دوستويفسكي بتأثير نيتشه . فهي في عام ١٩٣٣ الرواية المدهشة والملهمة لجوزف ماليـغ (اوغستان او المعلم هنا) وفي عام ١٩٣٤ يبسط اينيـاس لوغران في رواية (الوطن الداخلي) ، وهي كتاب كبير مفجـع ، الصراعَ بين الروحي وحادثات الحياة. انها رواية « الارادة » في خط ستندال ـ بارس ـ مالرو، ورواية مفجعة في خط دوستويفسكي ـ برنانوس في آن واحد. ومع ذلك فكل ما فيهـا مسبوك في قالب السيرة . وفي هذه الرواية نجـد شاباً

صغيراً يجد بعد خروجه من «الجيل الذي ضُحي به» في الحرب العالمية الاولى ، مأساةً جديدة من خلال زوجة مريضة ، وحياة مخيّبة ، وهو يبحث في هيام ، من خلال هذه المأساة ، عن « الوطن الداخلي » وعن « الذات الحقيقية » . وفي سنة ١٩٣٤ نفسها يثير دانيال روبس في روايته (أين غلبتك يا موت ؟) « مصير انصار العنف » في حياة امرأة مسيحية تؤمن بنيتشه كما تعرضت الرواية كذلك لتأثيرات بارزة من جيد، وذلك خلال فترة طويلة حيث عادت «الروايةالمسيحية» الى السير في تيار دوستويفسكي المأسوي ، مستعيرة بعض المواضيع من نيتشه وبارس ومونترلان، قد فرضت نفسها خارج كل القوانين المحافظة وقبلت الفاجعة الروحية على انها فاجعة روحية وبدت - خلال بضع سنوات - كأنها تسيطر على معظم أصوات الرواية . وعلى خطا دوستويفسكي الرائد - الذي كتب قصة أسطورة المفتش الكبير - ولدت هذه الرواية الاصيلة العجيبة الرهيبة التي تمثل احداث الحياة والسيكولوجية البشرية اشارات مادية واجتماعية ثانوية في مأساة فائقة للطبيعة . انها آثار مترددة حائرة ، تعرض ببطء ، شأن آثار غراهام غرين وارنست ويشر .

لقد كان غراهام غرين في انكلترا بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٥٠ الروائي الذي اعطى « معنى آخر » للمأساة البشرية التي تعرض بنبرة واقعية تكاد تكون ساخرة . ان اكثر رواياته شبهاً بأدب دوستويفسكي هو كتابه الاول (الانسان ونفسه) عام ١٩٢٩ . الا ان غراهام غرين قد عمد خلال زمن طويل ، وفي روايتيه (المقدرة والمجد) و (صميم المشكلة) الى تقديم روايته بين حياة غنية هي حياة البشر السيكولوجية والاجتماعية وبين مخطط خلفي هو الرفيق الروحي ، المجهول ابداً ، الذي لا يمكن تحديده قط . ان بطل رواية (صخرة بريتون) أزعر ، صبي مفسد وفاسد ، وقاتل فوق ذلك ، الا انه يزعم انه «كاثوليكي» . وهو في صميم حقارته يلح في الاعتقاد بأنه سيُدان رغم كل شيء : وهكذا يتوصل الى ألا يحتقر نفسه كل الاحتقار ، لأنه رغم كل شيء ورغم نفسه ، يصر على

اعتبار نفسه « مسؤولاً » . وان هذا الادعاء نفسه هو الذي يدعم في روايته (المقدرة والجد) الكاهن الوضيع المضطهد معاً بطل الرواية : ونعني بذلك تفكيره بان احقر الحيوات وأسوأها هي بمعنى آخر حياة لها ثمن . ان الانسان ليستطيع ان يتنازل عن كل شيء الا عن هذه المسؤولية التي لا يستطيع ان يفعل شيئاً تجاهها الا أن يخونها ، والتي يصطرع في داخلها ... كيف لا نفكر برواية (الجريمة والعقاب) حيث طرحت المشكلة نفسها ؟

ان الرواية الدوستويفسكية هي رواية العزلة البشرية . فهي تعبر عن الاضطراب وعدم التلاحم والغم التي يشعر بها الانسان لكونه وحيداً امام وجود لم يُصنع له . وان الرواية المسيحية الجديدة لم تحمل لهذا القلق جواباً ، بل انعطافاً للمأساة : ففي الغم يشعر الانسان بانه ينتسب الى جنس غير جنس البشر ، ويقدّر ان لتصرفاته اهمية اخرى غير التي يعطيها اياه هذا العالم ، وبهذه الطريقة تمتزج السموات والارض في اسلوب روائي يقوم كل فنه على رفض ما في الحياة الارضية من استقلال، وحمَلِنا على ان نرى فيها ـ شأن « رواية الكثافة» ـ عمقاً يمثّلُ فيه كل السر الروائي . ان الحياة الصوفية لتتاخم الحياة البشرية من خلال روايات (جرترود فون لوفور) كما في رواية (نقاب فيرونيك) او في تلك التعسة التي استخرج منها برنانوس (حوار الكرمليات) . وتنبسط مآسي الضمير في رواية (سارق السماء) لفرانز ورفل او في رواية (السماء والارض) لكارلو كوشيولي . وكانت هذه الفترة نفسها هي فترة جان كيرول الغنائية ، (سأعيش حب الآخرين) أو لوك استان (حمل النفوس) . ومع ذلك فقد بهت الالهام الدوستويفسكي تدريجياً الا في آثار روجيه بيزوس اللاهثة الفخمة ، حيث يعود حوار النفوس المحطّم مع كلٍ من رواية (الرفض) و (الفضيحة) و (المهملين) و (الحياة الجدية) .

كما يتجلى هوى النفوس المضني بما فيها من امور لا يمكن تبديلها ، وغموض وغرابة بالنسبة الى التعاريف البسيطة للسيكولوجية العقلية تجلياً مخيفاً في آثار

غيدو بيوفيني الروائية من غير اي تناقض مرئي مع المفجع المسيحي .

وبيوفيني يصنع صنيع راسين قديماً وصنيع مورياك حديثاً ، فيترك الكائنات - في بيئة تافهة مغلقة هي البيئة الاقليمية الايطالية - ينغلقون على ذواتهم ، ضمن حلقة صغيرة من النفوس المعذّبة . وان ما نجده في شخصية فتاة الدير التي لا تُنسى ، الفتاة المهتاجة المجرمة في رواية (المبتدئة) هو عين ما نجده في شخصيات البورجوازيين المعقدة في رواية (المخلصون المزيفون) فكلهم يخصصون حياتهم ليعذبوا انفسهم او ليتبادلوا التعذيب ، في الكذب ، والحب الكاذب ، والايمان الفاسد ، ولا سيما في نوع من الازعاج الدائم للفكر والعواطف ... ان ماريا لتعبّر عن نفسهـا في رواية (المخلصون المزيفون) كأنها احدى نساء مورياك المثارات : « قالت بصوت منخفض ووجهها مقطب : انني لا احب الحياة ، وانا عنيفة ايضاً ، انني محمولة على صنع الشر » . ان صميم الحياة البشرية يقوم آنذاك على غم يعبر عنه الانسان العاجز عن التخلص منه او اعطائه معنى بذلك الخبث السيكولوجي ، بهذا السم وبهذا العذاب اللذين يطمئنانه ، على الاقل ، بان يحيا حياة يائسة ويحتج على عجزه ... ان الموضوع هنا دوستويفسكي الطابع ، الا انه يُعالج بطريقة اخرى ، سامية كذلك ، ولكنها اقل تشويقاً ، وبرهافة وفظاظة متحفظتين في بعض الاحيان : انه شكل ايطالي عنيف ومكتوم في آن « للعذاب السلافي » ...



كان هذا العالم المهتاج هو عالم الفن التعبيري ايضاً : عالم قاتم حيث لا تخضع فيه الدوافع الانسانية لمنطق العواطف ، بل لنوع من الغضب والعجز يكونان في صميم الانسان.

ان «المعلم اونرات» لهنريخ مان انسان لا يمكن تفسيره . فاذ يدفعه حقده الى ملاحقة ثلاثة من تلاميذه يغدو ضحية فكرة متسلطة، وهي ان يفصل واحداً منهم عن الفتاة المريبة التي اتخذها خليلة له في ملهى الملاك الازرق . وقد كانت

الفكرة من القوة بحيث قادت المعلم نفسه لان يصبح عشيق لولا ، ويكوّن ملعباً للقمار ، ويطرد من المدرسة ، ويهدّم تلامذته ويحطّ من قدرهم . وكل شيء في هذه الرواية يجري في جو واقعي يكاد يكون وهمياً ، بمقدار ما تكون الاهواء اموراً لم تبرر ولا يمكن تبريرها ، كأنها ولدت من اغوار مجهولة .

والرواية التعبيرية ، كالرواية الدوستويفسكية المسيحية ، تطرح موضوع منطقية الكائن الحي : « كل الرجال الناضجين ، اولئك الاذكياء ، لم يفعلوا شيئاً سوى انهم سجنوا انفسهم في سلسلة كل حلقة منها تقوي الحلقة السابقة بحيث يبدو مجموعها كأنه شيء طبيعي للغاية ، اما اين تختبىء الحلقة الاولى ، الحلقة التي يتعلق بها كل العالم، فما من احد يعرف ذلك[1]». ان الكتّاب ليستحضرون آنذاك كائنات قُطِعت لديهم « الحلقة الاولى » او لم توجد قط . ويكاد معظم كبار التعبيريين يجعلون مواضيع رواياتهم المآسي التي تعود الى الطفولة . فقد نشر روبير موزيل قبل ان يشرع في كتابة (الانسان الذي لا سجايا له) رواية (بلبال التلميذ تورلس) : وفيها يروي الاعمال الوحشية الفظة ذات الطابع السادي المحسوبة التي يرتكبها ثلاثة طلاب فاسدين ضد ضيفهم الخاص . ومن العجيب اننا نجد موضوع فساد المراهقين غير المتزنين الذين يدفعهم بغض لا يفسر نحو رفيق او فتى لدى هنريخ مان ايضاً ، كما نجده لدى موزيل او فرانز ورفل .

ففي رواية (الماضي الذي بعث) لفرانز ورفل ، تتكشف مأساة ماضية من خلال مأساة حاضرة ، وتغدو الحياة الحاضرة المشخصة شيئاً وهمياً ، مشوشاً لا يفسّر بتأثير الماضي ؛ وان الانسان ، كما هي الحال لدى فرويد ، يدين بعدم تلاحمه الى قوى غامضة يحملها في ذاته . ان رواية (الماضي الذي بعث) البوليسية الفرويدية الدوستويفسكية ، تضع أمامنا قاضي التحقيق سبستيان ، قبل بضعة ايام من المأدبة التي سيلتقي فيها بزملائه القدامى في الدراسة ... ويمثل امام سبستيان أدلر ، المتهم بقتل مومس. ويتعرف سبستيان ، في شخص أدلر هذا ،

---

(١) روبير موزيل : بلبال التلميذ ورفل .

على رفيق له في الدراسة ، وهاهو بعد ان استنطق هذا الانسان المحطّم يتذكر شيئاً فشيئاً ما كانت عليه علاقتها قبل ثلاثين عاماً... فسبستيان الانسان الضعيف ذو الوظيفة المحددة كان يحسد في سره أدلر الفتى الذكي الشاعر ، الذي يصلح للتمارين الرياضية . وكانت نقطة ضعف ادلر الوحيدة هي اللذة ؛ على حين كان سبستيان الذي اخذ بالحلول الوسطى إبان مراهقته ، يستطيع ان يمرّ بالدعارة دون ان يغرق فيها ، ولا يجد فيها الا ازمة من ازمات المراهقة. وان سبستيان ليذكر الآن ، وعلى نحو واعٍ وفق حساب دقيق انه قاد ادلر الى الدعارة ... كان يحسده وكان يود ان يفسده ، اذ كان يعلم ان ادلر وهو انسان اكثر شغفاً وأشد ضعفاً ، سيومم نهائياً ...

لقد ربح سبستيان ـ على بعد ثلاثين عاماً . فالجريمة نفسها التي ارتكبها أدلر لها شكل الجريمة الدقيقة التي اوحى له بها من قبل: فالمجرم الحقيقي في هذه القضية البوليسية هو قاضي التحقيق! وأن دنو موعد مأدبة التلاميذ القدامى تجعل كل هذا الماضي يعود الى الحياة .

وان سبستيان ليستخزي امام المتهم ، أمام ادلر ، وهاهوذا يسجل اعترافه ويستقيل... ومع ذلك فان ادلر هذا الذي كان على سبستيان ان يستجوبه ليس ادلر الذي عرفه في شبابه ، فهو لا يحمل الاسم نفسه بل الكنية فقط ... الا ان ندم القاضي ليس الا ليزداد دلالة : ألم تقده عقدة شعور بالذنب حقيقية امام متهم يُدعى ادلر ، قبل بضعة ايام من مأدبة التلاميذ القدامى الى ان يجد في صميم ذاته جريمة مراهقته السيكولوجية ؟ ان الانسان الذي يقوده العقل الباطن ، في الفترة الفرويدية ، يحمل اذاً موضوعاً جديداً للرواية الدوستويفسكية .

وانه في معظم الاحيان موضوع الذنب والجريمة المنسية ... وما من شيء اقرب الى دوستويفسكي و ورفل من رواية (قضية موريزيوس) لجاكوب وسرمان . فنحن نرى عاطفة الندم نفسها تتمثل فيها ، والدوافع اللاشعورية ذاتها ، و « الفاجعة الخفية » عينها ، فوق الحقيقة وتحتها . وان الفارق الوحيد

بين (قضية موريزيوس) و (الماضي الذي بُعث) هو ان « المجرم السيكولوجي » والقاضي الذي يكتشفه ليس بالشخص نفسه ، ويُضاف الى مأساة الندم موضوع التمرد على الاب : فالفتى (اتزل أندرغست) ابن الوكيل أندرغست يعثر على القضية القضائية التي مضى عليها ثمانية عشر عاماً . فقد حُكم بدون ادلة على ليونار موريزيوس الذي اتهم بقتل زوجته لأنه كان يعشق اختها ، لا لشيء الا بسبب الاستنطاق اللامع للوكيل وهو انسان طاغ واثق من نفسه يعرفه أتزل حق المعرفة لانه ابوه ، ويخمّن اتزل بحدسه الخطأ القضائي ، فيهجر المنزل الابوي ويقوم بالبحث فيلتقي بوريزيوس المحكوم بالاشغال الشاقة ، ويكتشف اخيراً المجرم الحقيقي : لم يكن موريزيوس بل اخت زوجته . ويفهم اتزل كذلك ان اباه « كان يعرف » تقريباً الحقيقة ، الا ان الوكيل الذي لم يكن يملك برهاناً مادياً لهذه الوجهة او تلك ، قد اختار في المحكمة الاخذ بالنظرية السيكولوجية الاكثر اغراءً والاشد كسباً والاشد وضوحاً ، وأدان بريئاً . وها ان على اتزل ان يتهم اباه بدوره ...

ان مواضيع هذه الرواية الالمانية ـ التي يمكن ان نسميها بشكل عام « الرواية التعبيرية » ـ تمتاز بالعنف المضطرب ، الا انها قليلة العدد جداً . فاذا اضفنا اليها روايات هازنكليفر وهرمان انغر فاننا نجد التمرد على سلطة الاب وبعث جريمة « سيكولوجية » منسية ، وسادية كائن مراهق او فتى يدفع مراهقاً نحو الاخفاق بغيرته . وان كل شيء تجتاحه هنا مشاعر عنيفة : فسبستيان في رواية (الماضي الذي بُعث) يرغم ادلر على ان يركع في محل لبيع الحلوى كي يدفع له ثمن قطعة حلوى ؛ وفي رواية (بلبال التلميذ تورليس) يرغم الفتيان الجلادون ضحيتهم ان ترحف عارية في سقيفة وتتحمل وقع السوط وتتذلل ...

ان سيكولوجية اخرى غير السيكولوجية الكلاسيكية تتحكم في هذا العالم الموزع بين دوستويفسكي وفرويد . وان ذلك ، في وسط الفترة الروائية

الكبرى في القرن العشرين ، لشكل آخر مخالف للمألوف في الرواية ، حيث تعبّر السيكولوجية الروائية عن اللاشعور ، وهياج الانسان وغيظه وجرائمه وعجزه .



ثمة عدد من الروائيين ، من اتجاهات مختلفة جداً قد كرهوا منذ بداية القرن العشرين ، ان يتبنوا الشكل المحبوب المطمئن للسرد الموضوعي ، على طريقة بلزاك او زولا .

فبعضهم – وهم الاكثر عدداً – قد حولوا « الرؤية » الروائية الى معنى « جمالي » : بروست جويس ، فرجينا وولف الخ ... اما الآخرون ، فقد احتفظوا من فن الرواية بأدنى ادعاء فني ، بأنفع الوسائل واكثرها الفة ، الا انهم قدموا الانسان بكل تناقضاته وبكل عجزه . لقد احتفظوا من الرواية التقليدية بالفن السردي التافه (كأنه « لغة عامة ») رافضين ما كان في رواية العصور السالفة مواضعة سيكولوجية واجتماعية او غيرها . ان بارس ومالرو وسانت أكزوبري وبرنانوس وموزيل وورفل لا يحيرون أحداً بطريقتهم في الكتابة ؛ ومع ذلك فانهم يحوّلون الرواية ولا يعرفون الانسان ـ مهما كان معقداً ـ كأنه شيء ينطلق من تلقاء ذاته بل ككائن يفلت من الوصف العام ، والتحليل الماهر ، وتقوم مأساته في مكان آخر غير الحكايات الاجتماعية او الغرامية او السيكولوجية التي يمكن ان ترويها الرواية ...

هكذا كانت رواية « الوضع البشري » من بارس الى مالرو ، والرواية المسيحية من مورياك وبرنانوس الى روجه بيزوس ؛ والرواية « التعبيرية » القاسية من موزيل الشاب حتى نضوج ورفل ووسرمان. ويظل الشكل «دوستويفسكياً» في هذه الحالات الثلاث : فما من تغيّر ظاهري في البنيان الروائي قد حدث في الرواية الجمالية المتأثرة بالرمزية أو في الرواية الانكلوسكسونية فيما بعد ـ ولكن

ثمة تغيراً عميقـــاً في رواية الانسان : فالانسان يُشعر به لا على انه حيوان سيكولوجي واجتماعي بل باعتبـاره حيواناً ميتافيزيقيـــاً . وكان في ذلك كل دوستويفسكي .

القسم الثالث

بروته[1] أو الرواية

(١) بروته : إله في الاساطير اليونانية ، وهو إله البحر وقد تلقى من نبتون أبيه هبة النبوءة ولكنه كان يرفض في معظم الاحيان ان يتكلم ، ولكي يهرب ممن كانوا يسألونه فقد كان يغير شكله كما يشاء . ويستعير المؤلف هذه الخاصة الاخيرة في هذا الإله ليطلقها على الرواية في مقدرتها الدائمة على التغير . (المترجم)

الفصل الخامس عشر

الأساليب السردية
الحكاية وفيض القريحة

انتقائية الرواية بعد عام ١٩٤٨

ـ اشكال جديدة من الواقعية

ـ الميل الى الحادث اليومي ، فيض القريحة الذاتي :
هرفه بازان ، ميشيل دو سان بيير، رومان غاري ، جان هوغرون.

ـ رواية التجربة .

ـ تحقيق صحفي خلاب : انتصار الحكاية ، روجيه بيروفيت .

ـ جاذبية الصحافة الوثائقية .

ـ جورج سيمنون .

ـ المفاتن الواقعية لفيض القريحة : الراوي ـ البطل ، المزاج والسخرية ، الاعتراف الشيّق .

ـ الاصول : سلين .

ـ ادب الشطار (بيكارسك) اليائس وغيظ الواقع .

لقد أضيفت الى كل مـــا كان من مقدرة في تطور الرواية الطبيعي ، من الرواية الباروكية الى الرواية مـا بعـد البلزاكية « قوى المعارضة » هذه التي غيّرت شكل النظرة الروائية . وكانت تلك هي المرة الاولى التي يتفتح فيهـا « نوع » ادبي على تعبيرات الانسان وحاجاته « كافة » : إرواء المخيـلة في ادنى ابتذالها ، إشباع الفضول ، تقديم الوثائق ، تأملات ، سبر ...

وكانت تلك هي المرة الاولى ايضاً التي يتخذ فيهـا نوع ادبي انمـاطاً من النهج الفني شديدة الاختلاف في آن واحد. واذا كان ذلك يصدم قراء مدام دوجنليس الا انهم لا يحـارون حين يقرؤون شاتوبريان او بلزاك ، فمـا من قارىء اليوم بواثق من انه سيجد في رواية مـا الاساليب الروائية الـتي كانت تسره ، وآلية الخيال التي ألفها . وان القـارىء الذي اعتاد ان يتابع خيط قصة واقعية أحسن قيادها لدى كاتب كبول فيلار («كان بورد يتقدم في الدرب التي نثرت فيهـــا الحبوبُ ، وبندقيته ذات الفوهتين على عضده ») ليدهش حين تقوده رواية هرفه بازان القـــائمة على فيض القريحة والهجوم الذاتي : « وهناك ، القت عليه حديثاً موجزاً ، ولففت الشيء ، وعقدت ربطته . آه ! يا صديقي ، لقد كان الفتى في غاية السرور ... » كما انه يصطدم اذ يقرأ شتاينبك او كامو بعالم لا يمكن ولوجه ، يشاهد بأكمله من الخارج بلا تفسيرات ، ومن غير تحليل للعواطف . وعلى نقيض ذلك فان نتالي ساروت تلقي به في اعماق الشعور: «انه الآن محمي، وهاهوذا شيء يقفز فيقف بينه وبين هذه النظرة ـ انها صورة (...) انه يعرف من هي لا شك ، ويستطيع ان يجيب من يسأله بسرعة ... » وسيجد لدى ميشيل بوتور (رواية درجات) الحكاية الدقيقة نفسها تروى ثلاث مرات متتالية .

ومع ذلك ، فقد اخذ الانطباع بالغرابة التي يمكن أن تعمر الرؤى الروائية الجديدة يضعف في النصف الثاني من القرن العشرين واصبح جمهور كبير يعي هذه المحاولات التي روجهـــا كل من الهواة الحقيقيين والغواة . بل ان النظرة الروائية العامة قد تطورت تحت تأثير هذه الابحاث .

انه لفن غير صافٍ وبدون تحديد دقيق لأنه مجزأ ، ولكنه من هذه النقطة بالذات كان غنيـاً بتسامحه وامكاناته ، من حيث انه صورة للحيـاة . وان بياناً بالاشكال الحية في زمننـــا هذا ، والدعوة لأن تتعايش وتغتني اغتنـاءً متبادلاً اكثر من ان تتصادم يجعلنا نعي الغنى والتعقيد اللذين تقدمها الرواية لزمننا .



وبينما كانت رواية الفن تؤكد وجودهـــا ، فقد راحت الرواية الواقعية تتجدد ، لان هذه الاخيرة كانت تخاطر بأن تبدو كأنها قد شاخت في الشكل السردي ـ الوصفي الذي خلّفه القرن التاسع عشر . ولكن التحقيق الصحفي ، والحادث اليومي ، ودخول مزاج الراوي وقريحته الفيـــاضة ، او النهج الفنية الجديدة في الوصف الموضوعي قد خلقت الاشكال الحديثة الواقعية .

ففي ايطاليـــا تطور نوع من التصوير الجـــاف القاسي ، الواقعي من غير ملاطفات وصفية ، من خلال (فرجـا) وتأثير (موباسان) و (بيرنديللو) لكي يفضي الى البرتو مورافيـــا او انياسو سيلوني ، كما ان الواقعية الجديدة نفسها المستوحاة بشكل اكثر مباشرة من «الرواية الاميركية» تطبع جيل عام ١٩٥٠ في اسبانيا وتتخذ ذريعة لطلبـات خفية ، وتلزمه بفن طبيعي حار : جيزوس فرناندز سانتوس ، كميلو جوزيه سيلا ، جوان غويتيزولو . وتدعم افلام المخرج باردم هذه الولادة الجديدة للرواية الاسبانية .

اما في فرنسا فقـد سيطرت ، اعتبـاراً من عام ١٩٤٨ ، الحادثة اليومية ، والحكاية و « الكتابة اللاذعة » والتحقيق الصحفي ، ضد رواية التأمل و «الوضع البشري» والبحث الجمالي او الاخلاقي. فهرفه بازان وروجيه بيروفيت وفرنسواز

ساغان اعتبروا الادب تعبيراً وصفياً للحيـاة ، وفرضوا أنفسهم على جمهور اتعبته الروايات المسماة بالروايات الفلسفية او بالآثار «الملتزمة» . ولقد اعلن هرفه بازان بأن « لا شيء غير الحياة » حين اخذ على عاتقه الاشراف على سلسلة من الكتب. وبينما كانت الرواية في الماضي بين ايدي المفكرين والمغـامرين والمعلمين ، نراهـا اليوم قد انتقلت الى أيدي الصحفيين أو كتاب التحقيقات الصحفية. والى جانب هذه الواقعية المباشرة تتثبت اقدام مدرسة اخرى هي مدرسة « فيض القريحة » (فيان ، نيميه ، نوريسييه ، جاك لوران ، برنار فرانك) التي أقيمت على التحرر والوقاحة وسلوك الراوي .

ان فترة ما بعد الحرب الحقيقية التي تبدأ حوالي عام ١٩٤٨ تطبـع رد فعل على رواية « الوضع البشري » التي صارت « رواية ملتزمة » بخـــاصة . فرواية (الافعى في قبضة اليد) لهرفه بازان ورواية (اجرة الخوف) لجورج أرنو ورواية (السفارات) لروجيه بيروفيت لم تعد تجد ، في تجربة خاصة ، مشكلة اخلاقية ذات رنين عالمي بل حادثاً يومياً ، وحكاية تستمد قيمتها من كونها قاسية ولاذعة توقدها قريحة الكاتب وحسب . وكانت رواية (الغثيان) ما تزال كتاباً يشبه كتابات بسكال ، حين فرض الجمهور هرفه بازان ، واذا كان الجمهور قد فرضه فانما فعل ذلك لان قصته ، على نقيض ذلك ، وهي قصة ابن احد الاسر العريقة الذي ثار على اسرته ، ان هي الا حديث بسيط مثير وعنيف لا شك ، ولكن ليست له قيمة مثالية واخلاقية عن الحيـاة المدنية والحيـاة المبتذلة . هوذا شكل جديد « للواقعيـة » ، ليست له أية علاقة بالواقعية التقليـدية كما ليست له علاقة بالرواية « المفجعة » والاخلاقية والفلسفية انه يضـع مكان « الرواية الشمولية » (جول رومان ، جورج دوهاميل) سليلة المذهب الطبيعي ، رواية الشهادة ؛ ولم تعد الحقيقة الاجتماعية والبشرية تشاهد في لوحة موضوعية بل من «خلال التجربة» والقريحة والمزاج لدى بطل ـ راوٍ يُتخذ شاهداً: فميشيل دو سان بيير في رواية (المستحيل) وهرفه بازان في رواية (الرأس امام الجدران) يقدمان تجـارب

حقيقية قلما يغيرانها : القريحة وأدب الشطار .

ان هذه الواقعية الجديدة المطبوعة بطابع العودة الى الحكاية لتختلف اختلافاً بيّناً عما يمكن ان نسميه « بالواقعية الجديدة » في ايطاليا (مورافيا ، سيلوني ، كارلو ليفي ، والسينما الايطـــالية بعد الحرب) او في اسبانيا بعد عام ١٩٥٠ (سبستيان جوان أربو ، كميـلو جوزيه سيلا في رواية خلية النحل ، جيزوس فرنندز سانتوس ، جوان غويتيزولو، وافلام باردم الخ...) لقد أرادت الواقعية الجديدة ، الايطالية والاسبانية ، ان تكون موضوعية (وقد استوحت في كثير من الاحيان بعض المصادر من الرواية الاميركية ، همنغواي دوس باسوس) ، أما الرجوع الى الواقعية في فرنسا ، فيتضمن على عكس ذلك ، التدخل الذاتي للراوي العنيف المتحيّز الخلاب .



ان الموضوع الرحيد والمطمح الوحيد لرواية (الافعى في قبضة اليد) ان تصور تصويراً دقيقاً محدداً حياً شخصياً « حقيقة خاصة ومحدودة » : طفولة جان رزو في أسرة كبيرة ريفية تقية ، محافظة على التقاليد ، قاسية ، غريبة ، تقودها فولكوش المرأة الصلبة العصابية . ولا شك في أن رواية لبرنانوس او لمـالرو او لسارتر تروي كذلك حكاية خاصة تدور حوادثها في مقاطعة (ارتوا) او في الصين الثائرة أو في المقاهي الباريسية ، الا انهـــا كانت تعطيها معنى عاماً واخلاقياً ، جاعلة من كل شخصياتها نموذجاً للوضع البشري ، ولمشكلاتنا السياسية والاجتماعية والدينية ... امـا هرفه بازان فيحصر اهتمامه على نقيض ذلك ، بحقيقة فريدة : لا شيء سوى حياة اسرة ما ، لم تكن ممكنة الا حوالي عام ١٩٢٥ ، في بيت اقطـاعي في منطقة (انجه) تحت تأثير ربة اسرة شريرة عصابية . وان كل ما يمكن أن يكون في هذا من مأسوي وغريب ومدهش وعذب يكمن في التصوير المحدود في الزمـــان والمكان ؛ وبكلمة موجزة ، ثمة حوادث واقعية قُدّمت بكل حقيقتها ، فيما وراء ذلك المكان ، وينبغي ان تعنينا « بذاتها » .

ان الالهام الحقيقي للرواية الواقعية يكمن في تجربة تختلف عن تجربتنا ، وفي حادثة يومية ، وفي حكاية تثير فضولنا ، وتقدم لنا مختلف وجوه الحياة . الا ان الواقعية الجديدة تتميز تميزاً واضحاً من الواقعية التقليدية التي ظلت مستمرة متصنعة «موضوعية» . اما بعد عام ١٩٤٨ فقد اتخذت الرواية الواقعية الجديدة طوابع « الشهادة » وبعض مظاهر « الصحافة » : فهي « جذابة ذاتية شخصية ». وقد تكون رواية (الافعى في قبضة اليد) رواية بلزاكية من حيث مضمونها ، فضلاً عن (مشاهد من الحياة الريفية) من الكوميديا البشرية لبلزاك ، الا انها تتميز من الرواية البلزاكية تميزاً كلياً « بأسلوبها » و « بشكلها » . ففي الفترة الواقعية كان بلزاك هو الذي يروي الحكاية . اما لدى هرفه بازان فليس هرفه بازان هو الذي يروي الحكاية بل بطله جان رزو .

لقد تغيّر النهج الفني الواقعي اذاً تغيراً كلياً . فقد جاءت بعد الاساليب الماهرة في السرد الموضوعي والشاسع «ظاهرة» ابسط واكثر تلقائية : هي قريحة الراوي ـ الشخصية ـ الشاهد . وستبنى الواقعية الجديدة في فرنسا على قريحة الكاتب .

أليس تحرير القريحة هذا هو الذي جعل من هرفه بازان ، فعلاً ، رائداً او صاحب مدرسة الى حد ما ؟ سنجد في رواية (الافعى في قبضة اليد) كل عناصر الصورة البلزاكية ، على شكل ما ، الا انها منحرفة ومغيّرة نتيجة تدخل الراوي ـ البطل ، هذا التدخل الذاتي المتجهم الذي يعطي الكتاب لونه : «لكي ألخّص والدي بكلمة اقول : انه كان واحداً من اسرة رزو احصائياً ، ففكره اكثر من ذكائه ، ورهافته أشد من عمقه . قراءات كثيرة وتأملات قليلة، ومعلومات غزيرة وآراء نزرة . ان تعصبه للأحكام الضعيفة يحل عنده محل الارادة . وبكلمة موجزة لقد كان نموذج الرجال الذين ليسوا قط كما هم في حقيقتهم ، بل ما يوحى اليهم ان يكونوا ، والذين يتغيرون امام الاشخاص كلما تحول الديكور ، فيتعلقون بهذا الديكور تعلقاً يائساً ، وهم على علم بذلك . اما من الناحية

الجسمية فقد كان ابي قصيراً ، ضيق الصدر ، محدودباً بعض الشيء ، مرهقاً بثقل شاربين . وحين عرفته كان شعره الذي ما زال اسود قد بدأ يتساقط . وكان يعيش دائم التذمر، بين صداعين ، وبقتات الاسبرين[1]». ان هذا لفن واقعي ، بيد انه تعلم « الايجاز » ، وهو ايجاز مستوحى من اللهاث والنفسات - بل من السباب نفسه - الصادر عن المؤلف الذي يختلط الآن مع الشخصية الرئيسية . ويبلغ فن السرد القائم على الهوى حد الابتذال ، في صورة الأم :

«سيكون للسيدة رزو هواية كبيرة بالاضافة الى تربيتنا: وهي جمع الطوابع. ولم اكن اعرف لها ، باستثناء اولادها ، الا عدوين : العث والسبانخ . ولا اعتقد انني استطيع ان اضيف شيئاً الى هذه الصورة ، الا أن لها يدين عريضتين، وقدمين عريضتين كانت تجيد استعمالها . وان ما انفقته اطرافها ، من كيلوغرامات ، في اتجاه خدي وفخذي يطرح مشكلة هامة في تبديد الطاقة[2]».

ان التصوير والوصف وتكوين الصورة الذي كان « موضوعياً » فيما مضى في الرواية الواقعية التقليدية قد صار يخضع ههنا لقريحة الراوي - البطل ولأحكامه المسبقة ولمزاجه ولنظرته الخاصة : « كان مارك يعرف ان السيد ليغريبوال كان غنياً وزير نساء وارمل سعيداً[3] » . ولنا ان نعجب بالترتيب الذي عُرضت فيه هذه الصفات ، الا ان الشخصية لم تشاهد الا من خلال « بطل » الحكاية . وهذا البطل « يصدر احكامه » على جميع الاشخاص الثانويين باسم شخصيته واشمئزازه من الناس وفيض قريحته . ولكي يستحضرهم فانه يستعمل لغته الخاصة ، ويدخل كراهيته « ومشاعره الخاصة » : ان برساك فرس كبير ، انيق ، مسرح الشعر ، يتكلم وهو يمضغ اللادن ... وبما انه شاب فلم يكن من المستحسن ان يرى شغوفاً بمسائل البريدج . وان مصطلحات اللعب كانت تبدو لي

(١) هرفه بازان : الأفعى في قبضة اليد ص ٣٨ - غراسيه .
(٢) « « : المصدر نفسه ص ٣٩ .
(٣) ميشيل دو سان بيير : المستحيل ص ٤٦ - كالمن ليفي .

قذرة غير ملائمة كلفظة الموشور (...) وكان هناك ايضاً مكسيميان . وهذا الأخير اكثر الناس وفاءً. فالشرف والفضيلة يشغلانه آناء الليل واطراف النهار، (...) اوه فما هو بالانسان الكامل ، انه يتمتع بصفات كثيرة جداً ، وهو مدع الى حد ما [1] » .



ان خشونة السرد تتجلى آنئذٍ من خلال تجربة شاب يدخل الحياة وقد نُبّه سلفاً الى أكاذيب الراشدين. فرواية (المستحيل) لميشيل دو سان بيير تضع أمامنا الشاب مارك فان هوسل وهو في الثامنة عشرة من عمره يستهزىء من امرته المحترمة . وحسبه اخفاق صغير في الحب لكي يحطم الجسور . وهاهوذا بعد ان تردد بين دراسة الطب و « التصوير » يمضي فيتطوع عام ١٩٣٩ بحاراً غير مختص في البحرية الجنوبية . والى هذا فهو مـا يزال يقوم بلعبه : فيسعى ليتعين على الطرادة التي يقودها عمه في مرفأ طولون ، ويسعى جاهداً ألا يحصل على حماية « الشيخ » الذي ظلّ فترة طويلة يجهل ان ابن اخيه في ادنى مراتب البحارة ، الا انه يرتب الامور لكي يلتقي بضيفات العم القائد ويغويهن ...

كما نجد تجربة من النوع نفسه ، بل اعنف واشد وقاحة ، في رواية (خزانة الثياب الكبيرة) لرومان غاري ، ونجد ذلك في اول كتب روجيه نيميه ، وفي افضل كتب جاك لوران (البطة الصغيرة) ، ولقد ظهر جيل كامل من الكتاب يقوم ابداعهم الاساسي على احتقار « عالم الراشدين » ، عالم الناس «الرصينين» ، وذلك للترويج للرواية الوقحة ذات القريحة الفياضة .

وقل الأمر نفسه في بطل رواية (ستحصد العاصفة) لجان هوغرون ، فهو اشد عنفاً ، وقد خاض منذ ان بلغ مبلغ الرجال مغامرة يائسة تقوم على « نسف الجسور» : فهو يمضي ، نتيجة نفوره من حياة رخوة ، الى الهند الصينية في الفترة التي كانت الحرب فيها على قدم وساق ، والفوضى تعم البلاد ، مغامراً لحسابه ،

(١) روجيه نيميه : الفارس الازرق ص ٣٢ - غاليار .

شاهداً لحساب الانسانية ، على التفسخ والهزيمة . انه (اليأس) نفسه الذي اوحى برواية (اجرة الخوف) لجورج أرنو ، وهي قصة المغامر الذي اوقع من الفقر في اميركا الوسطي ، فقبل ان يقامر بحياته ، لقاء مكافأة ما ، وذلك بأن يقود شاحنة من المتفجرات على طريق متصدعة لا يمكن السير عليها ، حيث تفجّر أية رجة الشاحنة كلها .

ولكن القصة ، في كل الاحوال، تتعلق بمغامرة شخصية ، بحكاية (او بشهادة) لا بحكاية «أعيد بناؤها» ذات قيمة عامة كما كان يريد ذلك التقليد الواقعي . فلم تعد القضية ان تقدم الرواية للقارىء ، على نحو موضوعي ، مكاناً وزماناً وفترة وظروف حياة ، ثم تضع فيها اشخاصاً يشرحون الامكانات البشرية والمآسي البشرية ، بل غدت تنطلق ، في مفارقة ، من « الفرد ». فانطلاقاً من فرد ما ، من فرد لا يقبل محيطه وعصره ووجوده تعمد الى بناء مغامرة روائية - وغالباً ما تكون ترجمة ذاتية منقولة - وهذه المغامرة تعبير عن تجربة محوّلة الى رواية أكثر منها رواية ، بكل ما فيها من شراسة واحقاد ورؤية شخصية . انها الهوى الفردي في معارضة الموضوعية التقليدية . وهكذا فان الهاماً روائياً جديداً - ونكاد نقول « مدرسة » روائية - قد رفض اللعب التقليدي في الرواية حيث لم يكن يستطيع أن يدخل هواه الخاص ، الهوى المهووس بأن يسرد حكاية « شخصية » بدلاً من حكاية رمزية ذات قيمة عامة : « لقد وقع ابطال الرواية بسرعة في العام (...) وغدا ذلك آنذاك شيئاً مجانياً مجرداً متلاحماً كأنه درس مدرسي (...) فظللنا مشاهدين ولم ندخل المعمعة[1] » . ولقد رفض الروائيون الواقعيون اعتباراً من عام ١٩٤٨ ان يصوروا الحقيقة من بعيد ، لقد ارادوا ان يمسكوا بها كشهود فاعلين ، وان يكونوا في المعمعة » .



لقد كفّت الرواية ان تكون « مغامرة نموذجية » لكي تصبح « حكاية

(١) جان هوغرون : من احدث الفضيحة ...

أخاذة » . والواقع اننا نستطيع دائماً ان نجد انفسنا على نحو اكثر تواضعاً امام ازمة ضمير شبيهة بأزمة بطل رواية (يوميات كاهن في الريف) او كيو في رواية (الوضع البشري) ، بل امام المشكلات التي هاجمت ماتيو في رواية (دروب الحرية) لسارتر . وعلى نقيض ذلك فاننا لا نستطيع ان نعيش شيئاً يشبه طفولة جان رزو كما صُورت في رواية (الافعى في قبضة اليد) اللهم الا اذا عدنا فتجسدنا ذات يوم عن طريق التقمص والتراجع في الزمن معاً كابن للنبيل الريفي في أنجن عام ١٩٢٥ .

ان الرواية الواقعية الجديدة هذه ، التي تقوم على الحكاية ، قد حطّمت تقليد الرواية «المفجعة» ورواية « الوضع البشري » فهي بكلمة واحدة ، تحقيق صحفي جذاب حول تجربة « تختلف » عن تجربتنا . وهي تستغرق في موضوعها ولا تدعي تصوير الوضع البشري ولا الطبيعة الانسانية بل « مغامرة خاصة » . ليس ثمة أي رنين « عام » في الشهادات ولا في القصص التي لا انتقال فيها ، كقصص ميشيل دو سان بيير ، وروجيه نيميه . ان الفن لا يقوم هنا على تحويل الحياة بل على تلوينها بانطلاق القريحة .

ذلك بأن للحكاية ايضاً قيمتها من حيث هي حكاية . فهناك جمهور واسع قد ملّ من مشكلات الالتزام الكبرى ومشكلات الحرب ، وغاية الغايات ، والوضع البشري ، وانه لينتظر الآن من الرواية حكاية قاسية ومفجعة او لذيذة ونفّاذة ، وهي اخيراً حكاية يُقدم فيها الانسان في « حالته المدنية » . ان رد الفعل لواضح منذ عام ١٩٤٨ على الرواية التي تضع امامنا « التزامات » بشرية كبيرة : من حرب، وحملة لاصلاح الاخلاق ، وايديولوجية ، وتجارب سياسية، واختبارات ميتافيزيائية . لقد ارادت فرنسا أن تعود الى فواجع الحياة العادية الصغيرة في الحياة المدنية ، وألا تشعر بعدُ بأنها « مجنّدة » في حدود الوطن والبشرية او الفم البشري . فقد شعر الناس انهم فقدوا مذاق الحياة لكثرة ما دافعوا عن اسباب الحياة .

ان مشكلات مدنية واجتماعية وشخصية وأخاذة وشعبية قد طبعت الواقعية الجديدة . فغدت الرواية حكاية مسلية الا انها لم تعد تطرح كل شيء على بساط البحث : انها حكاية . وعلى هذا النحو وجد روجيه بيروفيت بعد ان كتب كتباً جميلة جداً حميمية متحفظة كرواية (الصداقات الخاصة) و (موت ام) طريقه في مجموعة من الحكايات . منحة دراسية في اليونان (رواية العاصفة) ، احدى سفارات فرنسا (رواية السفارة) ، تفاهات وذكريات واحقاد (رواية نهاية السفارة) ، عدم تحفظ مؤرخ افرط في قراءة أناتول فرانس (رواية مفاتيح القديس بطرس) ، لذة الكشف عن مغامرات خفية .. مع كامل الاحتياط في قضية تشهير (رواية فرسان مالطة) . وهذه المواضيع كلها تتخذ ذريعة لسرد حكايات ، كأنه رجل مجتمع يبوح علناً بهذه الاحاديث التي لا يجوز قولها الا في سهرة عشاء في المدينة .

كما ان الميل الى الحكاية، قد فتح الطريق على نحو اوسع ، لرواية التحقيقات الصحفية الكبرى ، تلك التي تقدم تقديماً مفجعاً للقارىء المطمئن ، الجالس في كرسيه ، ما يدعونه بشيء من التفخيم « مشكلات عصرنا » .

فنرى آنذاك التحقيقات المحوّلة الى رواية لدى ميشيل سيزبرون حول مواضيع يومية مضطرمة ، الكهنة العمال او الطفولة الجانحة (القديسون يذهبون الى الجحيم ، والكلاب التائهة بدون قيد) ، ولدى جان هوغرون وبول تيلار ؛ والذكريات المؤثرة لدى كريستين ارنوثي (انا في العشرين من عمري ولا اريد ان اموت) والواقعية الخيالية لسرج غروسار (المرأة التي لا ماضي لها ، ضابط تقليدي) والصور الافريقية لدى محمد ديب ومولود معمري وألبير ممي: والصور الاجتماعية الكلاسيكية لدى ميشيل دو سان بيير (الارستوقراطيون، الكتاب) وروايات الاغتراب الوثائقية لدى ميشيل دروا وجاك لانزمان، والتحقيقات الممتزجة بالتأملات لدى جول روا. ان الاسلوب فيها لقريب من اسلوب التحقيق الصحفي: « ان الحرارة هي داء هذا البلد وان على المرء ان يعتاد عليها او يموت ، ومن الخير ان يعتاد عليها . حين وصلت الى مركز غنجكه ، بعد ثلاثة ايام من

الهجوم كانت ريح لاوس تعصف[١] » . ويستعيد الوصف الشيق مكانته : « ان الحجرتين اللتين كانت تسكنهما اسرة الاخوين (فنج) كانتا كهفين لا يريان نور الشمس استعملا منذ اجيال في مؤخرة مخزن سيفسح ذات يوم مكاناً لناطحة سحاب مكعبة على نحو لا شفقة فيه[٢] ».

إننا ههنا في عالم لا يمكن ملاحظته ، العالم الذي يمكن تصويره بخطوط عريضة ، وهو الذي حرف الرواية نحو الصحافة ونحو « الوثيقة » ، وان كاتباً واقعياً اكثر « كلاسيكية » واقرب الى متطلبات الفن كروجيه ايكور يتمرد على تقهقر الواقعية فيقول : « انه لافلاس راهن للرواية التي وسعت حقل عملها في ان تكون شهادة : فالقارىء ، لقلة السُمانيات اكتفى بالشحارير ، وهو يميل الى الوثيقة لعدم توفر ما هو افضل منها [٣] » .

بيد ان « الاسلوب الصحفي » بالتدقيق ، يرغم الكاتب على « التركيز » وتلوين الحادثة الروائية ، ويجعل منها « حادثاً يومياً » ، وعند ذاك تحل الحكاية محل المأساة الاخلاقية وتصوير بيئة ما او نفس ما ، وتفرض نفسها بالدرجة الاولى، من حيث قيمتها كمأساة راهنة : زوجة قتلت زوجها والتجأت الى زورق للسباحة فآواها القبطان خمسة ايام وهو لا يعرفها (سرج غروسار في رواية المرأة التي لا ماضي لها) ؛ ضابط فرنسي عليه ان يفترق عن المرأة التي يحب (جورج اوكلير في رواية حب ألماني) ؛ عدة أشخاص يلتقون ويتيهون ويعودون فيلتقون في شارع عابر من شوارع باريس (بول غيمار في رواية شارع الهافر) ؛ وتقوم قيمة الكتاب آنذاك في ان يقدم «حالة انسانية» كأنها اضبارة محولة الى رواية : خفايا انسان مصاب بداء الكحول يفوض امره الى مدير حانة في الريف(انطوان بلوندان في رواية قرد في الشتاء) . وقد تكون الحكاية مضغوطة أكثر من هذا

(١) جول روا : قتال في حقل الارز ص ١٦٦ ـ غاليار .
(٢) سرج غروسار : الحي الصيني ص ٦٣ ـ الباان ميشيل .
(٣) روجيه ايكور : على المكشوف ص ١٩٤ ـ الباان ميشيل .

فتضع امامنا مثلاً حالة خاصة لانسان يريد ان يقي آخر الفيلة في افريقيا من الصيادين (رومان غاري في رواية جذور السماء). وبهذا المعنى فان الرواية التي اختلطت مع التحقيق الصحفي المفجع تميل في معظم الاحيان الى ان تجري في بلاد الغربة : ثورة عمال المناجم في الامازونيا (جوزيه ـ اندره لاكور في رواية: الموت في هذا البستان) والشغف العسكري العجيب عند كولونيل انكليزي سجنه اليابانيون (بيير بول : في رواية جسر نهر كيواي) ؛ وبناء سد في الشرق الاقصى (مرغريت دورا في رواية سد على المحيط الهادىء) وثورات دولة صغيرة في بلاد العرب (هنري كاستيلو في رواية فريق عُمرة) .

انها رواية « وثائقية » قد التقت بالدم الواقعي مع روجيه ايكور او بول فيلار، الا انها جلدت الابداع بالدراسة الصحفية «لحالة» او «لمشكلة» : سيزبرون والكهنة العمال ، ميشيل دو سان بيير و « الصداري الذهبية » في رواية (الارستوقراطيون الجدد). ان فيض القريحة هنا هو تجديد للتصوير الواقعي عن طريق البحث والتحقيق الصحفي .

ولقد فرض جورج سيمنون في هذا المجال رغم أسلوب ذي شحوب مخيف ، ما يمكن ان نسميه جمالية « رواية الحادث اليومي » واشكاليتها ، تلك الرواية التي تستخرج من الحكاية ، اكبر قدر من الحقيقة البشرية التي يمكن ان يجدها فيها الفنانون الواقعيون . والواقع ان اية رواية لسيمنون تبنى دائماً « حول » حادث يومي ـ جريمة في أغلب الاحيان ـ الا انها تتجاوز ذلك بمقدار ما تستفيد منه لكي تكشف عن غور الضمير الانساني القاتم بعض الشيء وعن اكاذيبه . ففي رواية (الارمل) ١٩٦٠ مثلاً - ولا يمكننا من خلال روايات سيمنون الثلاثمائة الا ان نضرب مثالاً واحداً ـ نجد انساناً هجرته زوجه ، ثم يجد رجال الشرطة بعد ذلك الزوجة ميتة في احدى غرف فندق من الفنادق . في هذه الرواية « البوليسية » ينداح التحقيق البوليسي الى المرتبة الثانية ؛ بل ان الزوج هو الذي سعى الى التحقيق لحسابه الخاص ، وسرعان ما تقرر الشرطة ان

المرأة قد انتحرت ، ولم يبق لجانته ، بطل الكتاب ، الا ان يكتشف « لماذا » انتحرت زوجه ؛ ويفهم شيئاً فشيئاً ان مـا حدث كان بسبب غلطته ، وذلك خلال اعادة تفكير بطيئة « سيكولوجية » محض ، حيث لا يكتشف جانته الا شيئاً واحداً : انه كان جباناً من غير شك ... ان الحادث اليومي يتخذ ذريعة ونقطة انطلاق هنا لتحليل نفسي ذاتي حقيقي يقوم به الباحث، الممتزج بالمجرم.. والموضوع الحقيقي لهذا الكتاب هو في مجمله موضوع « سارتري » : انسان ما يفهم رويداً رويداً كيف ان مهازله وتفاؤله وحاجته الى الرفاهية و «سوء نيته» قد حملت زوجته على الانتحار .

وسوف نجد الطريقة نفسها والمهارة ذاتهـا ايضاً ، لدى عدد من الروائيين الايطاليين ، المتعلقين هم ايضـاً بتصوير « النية السيئة » وبدراسة « حالات » قضائية . فرواية (قضية في جلسة سرية) لأوريو فرغاني تشكل نوعاً من التسجيل المزدوج للحياة : فعلى السطح ، حادثة يومية ، فقد قتل انطونيتا فيديس زوجها الذي كانت تخونه ، وفي مقـابل ذلك وبينما تجري القضية ، يتجه البحث السيكولوجي والاخلاقي نحو مسؤوليات الجريمة .



لقد سيطرت الحكاية باسمها الحديث «البرق» او الحادثة اليومية ، على انتاج روائي دخل غمار السباق في المجلات المطبوعة او في مجـلات التلفزيون المصورة . فإلامَ يظل هذا الادب القائم على « الاخراج » ادباً بالمعنى الرفيـع للكلمة (التي تعني في عصرنا كتاباً يمكن ان تعاد قراءته...) ؟

ان الرواية الواقعية والقائمة على الحكاية قد حمت نفسها بتدخل « شخصية » الراوي ، بالنسبة الى مجالات المخيلة الاخرى ـ « الاخبـار » ، التحقيقـات ، والبحوث ، والتمثيليـات الاذاعية والتلفزيونية ، وعلى هـذه الرواية يقوم عبء تلوين الاثر المطبوع واعطاؤه عن طريق «الاسلوب» ـ ونعني بهذا كثرة حركات الراوي المحبوبة الملونة ـ طابعه الاصيل .

ولهذا السبب كان على الواقعية الجديدة ان تُعرض بالضرورة عن الموضوعية وان تقوم على «المزاج والقريحة» : فحين فضّل آلاف القراء هرفه بازان فقد كانوا يختارون على نحو غير شعوري - في مجال الرواية الواقعية السردية - روائياً كان يعطي بهجومه الشخصي قيمة للأسلوب المكتوب .

ولا يمكن تمييز الكاتب آنذاك من كاتب التحقيقات الصحفية الا بثرثرته - وذلك بشق النفس - ولا تكون الغاية عندئذٍ الا ان نقدم للقارىء بعنف يلوّن فيض القريحة ويحدد مقدارها ، الاستحضار الواقعي لأمكنة لا يعرفها ، كمستشفى للأمراض النفسية في رواية (الرأس امام الجدران) لهرفه بازان مع هذيان «المجانين» : « لم يكن آرثر يحتقر مشهد المحطة الصغيرة . انه مسرح مجاني كبير! وثورة بالوكالة ! كانت اصوات الصافرات تنطلق حوله صفيراً حاداً ثم تعود فتطلقه . كان المريض ، الراضي سراً ، يقاوم وهو في قبضة الحراس ، ويمزق قمصانه (...) اشتعلت العيون وتوهجت في الظل. كانت المناخر تستنشق رائحة الشرر . وما ان غُلب البطل ووضع في كيس ونقل الى حي مراقب مراقبة دقيقة حتى حلّت الشتائم محل التفسيرات . يا له من موضوع جميل للمناقشة ! يا لجمال الثرثرة! [1] » هوذا مشهد لم يره قط المشاهد المطمئن « في حالته المدنية» ، القابع في مقعده .

ان الروائي لم يعد يقوم هنا بدور المحلل بل بدور « المقدّم » . فهو يختار « المشهد » الذي « سيستحوذ » على القارىء ، و « يخرجه » ، ويقدمه كالطعام: انه لم يكتب قط كما يكتب الآن « من اجل جمهور » ، انه صحفي مطيع ، يقدم للمتفرجين الصور التي يتمنون رؤيتها .

ويلتجىء الفن «الادبي» والمطلب «الادبي» آنذاك الى تأكيد اهوج لشخصية الراوي . وان الروائي لينكمش على ذاته حين يعي انه يتقهقر لكونه صار عارض دبية و « تجارب حية » يدافع عن نفسه ، ويفرض « اسلوبه » اي

---

(١) هرفه بازان : الرأس امام الجدران . ص ٨٧ - غرسه .

مزاجه وسخريته .

ان الواقعية الجديدة ، وهي الحكاية الشيقة حيث القيمة فيها للشهادة الشخصية قبل كل شيء ، لتقدر قيمتها اول ما تقدر بثرثرة الشاهد. وهذه الثرثرة تتغذى ، في اغلب الاحيان ، بتجربة الراوي نفسه : فهرفه بازان قد عاش فعلاً محروماً قبل ان يترك اسرته ، وميشيل دو سان بيير قد تطوع فعلاً بحاراً في المرفأ ، كما عاش جورج أرنو حياة التشرد في اميركا ، وعاش جان هوغرون حياة المغامرة في الهند الصينية وقد اتحد ممثل التجربة والمؤلف اتحاداً لم يسبق له مثيل.

لا جرم ان رواية (أدولف) ورواية (دومينيك) - حتى رواية (رنيه) - كانت تعبر عن تجربة المؤلف الذاتية ؛ الا انها ... تجربة قد حوّرت واتخذت شكلاً وتحولت الى « رواية باطنية » . كما ان رواية (سر فرونتناك) أو رواية (الغزاة) تعتمدان على تجربة مورياك او مالرو ، الا ان المؤلف « يمحو » بشكل ما ذكرياته ويجعلها « خيالية » ويفرض عليها عقدة روائية ، ويضيف اليها رنيناً اخلاقياً او « ميتافيزيائياً » لم يكن ملحوظاً ، بشكل مباشر ، في الحياة المُعاشة ...

ان الاتجاه الواقعي الفظ الذي وُلد عام ١٩٤٠ يزدري كل « تحوير » ويستعيض عنه بادخال حقد الراوي وغضبه وذكرياته الملونة ادخالاً مباشراً . فلم يعد ثمة مسافة او فاصل واضح ، بين « الرواية » باعتبارها أثراً ادبياً ، وبين الاعتراف الشيق الحاد الفظ لانسان يتحدث متابعاً تيار دوافقه واحقاده . ان طبيعة هذه «الشهادة » و « الحياة المعاشة » ، هي التي اغرت الجمهور وفرضت نفسها اعتباراً من عام ١٩٤٨ ... ولا ريب في اننا بعيدون كل البعد عن فن الرواية ، وعن الرواية باعتبارها فناً معاً .

ان هذا الفن الادبي لهو « فن الشطار » Picaresque : بطل غير مستقر ، وقح ، ذو مغامرات متجددة دوماً يُتخذ ذريعة لهجاء عذب منهجي للمجتمع والناس . ان كل شيء فاسد ، يطلع ويصر ، ويكشف الكتاب عنه بلا شفقة ،

والضحك او الشراسة يشكلان اخلاقية الكتاب وجماليته ، مع شيء من التحدي في معظم الأحيـــان : « حين سيصبح سكان الكوكب اصعب مراساً فسأتخذ الجنسية الانسانية . وفي انتظار ذلك سأظـل فاشياً ، مع انـ ذلك امر متعب ومعقّد[1] » .

ان هذه النبرة الساخطة واستعمال الشتائم ونداء القـارىء تعود في جذورهـا البعيـدة الى آثار (سلّين) . فبثرثرته وبفيض قريحته وبالسرد الصاخب المتيقظ القوي بدت روايته (رحلة في آخر الليل) وكأنها تكشف لجيـل بأكمله عن شكل من الغنائية الرومنطيقية . ان كل ما فيهـــا كان مصنوعاً من ملاحظات وقحة بلا داع : « ينبغي علينا ان نجرب كل شيء ضد شناعة الفقر ، ولنعترف بذلك ، فهـــذا واجب ، كالسكـر مع اي شخص بخمرة رخيصـة الثمن ، والاستمناء ، والسينما[2] » . ففي هذه الرؤية المألوفة الشعبية للوجود من غير اي تحفظ في الكلام يسيطر نوع من التشاؤم القوي ويكاد يكون في بعض الاحيان بلساً : « ليست الشجاعة في أن نصفح ، فنحن نصفح كثيراً ابداً ! ولا نفـــع في هذا ، ولن البرهان على ذلك لواضح (...) ينبغي ان ننوّم النـاس السعداء ذات مساء تنويماً حقيقيـــاً ، وحـين ينامون كما اقول لك ، ننتهي منهم ومن معاناتهم مرة الى الابد . وفي اليوم التـالي سنكون قد تحررنا من البؤس بقدر الامكان ...[3] » . ان هجـــاء سلين اللامع الشخصي أول الامر الذي ما يزال يشتمل عليه الكلام ستقسو نبرته ويتفاقم - فلنوازن بين اسلوب رواية (رحلة في آخر الليل) عام ١٩٣٢ واسلوب رواية (الشمال) عام ١٩٦٠ - حتى ليجعـل من شخصية بردامو « سكيراً بالكلمات »[3] حقيقيـاً .

انه لسيل من الالفـاظ قد اختفى منه كل اسلوب في صيـاغة الكلام « وها

---

(١) روجيه نيميه : الفارس الازرق ص ١٦ - غاليمار .
(٢) لوي فردينان سلين : رحلة في آخر الليل ص ٢٦٤ - دونويل .
(٣) » » » : » » » ص ٢٦٥

نحن قد عدنا الى الافلاس... نود ألا نأبه بذلك ، أن ننام... بل فترة الهموم، عالم اليونان ، العالم المفجع ، هموم كل الايام وكل الليالي ... كالأشخاص الذين يعيشون خارج القانون... ان العالم الجديد عالم اهل الضيعة ، الكثير التبكيت، المنافق الابدي ، عالم السيارة والكحول والنهم ، السرطاني ، قد عرف نوعين من الغم « أسته ؟ وحسابه ؟ » اما الباقي فلا يأبه به : برولوس وبلوتوس متحدان ! انهما على وفاق تام ... ونحن هنا أجراس مطاردة ، لم يكن لنا ان ننام[1] » .



إن هنري ميللر ، وهو الاميركي الهارب ، المزدري العنيف ، الوقح ، السادي كسلّين ، يحول هو ايضاً الرواية الى اعتراف سيّال شبّق ساخط ، في سلسلة رواياته (المدارات) او في (المصيبة اللطيفة) ، ان القصة التي تدعم فيها شخصية الراوي الصاخبة القوية ، بعضَ الشخصيات الثانوية ، وهي كائنات لا يمكن تصديقها ابداً ، مكوّنة من مقاطع غير متلاحمة لحياة متعفنة ممتزجة بالشتائم . وبينما كان سلّين يزمجر ضد عالم حديث لكي ينتهي الى الدفاع عن حس (كليمان فوتيل) السليم ، فان ميللر ينط ويتصنع لكي يروني وينبح فراغ الفكر وغياب الروح : « انني اغادر البلد ، ولن اقوم بهذه اللعبة ابداً . ما من شيء ذي قيمة ، في نظري على الاقل ، يمكن ان يتم اليوم » .

انه عالم كثيف متقهقر مجزأ ، تعمره كائنات كل منها وحش شبّق ، وان العبث الصارخ لهذا العالم الذي لا منفذ فيه يتخذ قيمة دوستويفسكية : « ان الحياة الاميركية من محيط قطّاع الطرق حتى محيط المثقفين لترتبط بروابط عظيمة من القرابة بالوجود الروسي اليومي ذي الالف وجه كما نجده لدى دوستويفسكي . وأي مثل نستطيع ان نضرب افضل من مدينة نيويورك التي تنبت على اسفلتها كل الافكار الخلاعية الدنيئة او المعتوهة ، كأنها العكرش» .

(١) لوي فردينان سلين : شمال ص ٨٦

وخلف هذه السيول اللفظية التي هي آثار سلين او هنري ميلر ، تظهر عُزلة الانسان الساخطة في عالم لا يرضيه . ان « أدب الشطار البائس » هذا ، لم يعد « رواية الوضع البشري » التي كانت تعبّر في ادب مالرو او كامو عن عزلة الانسان الميتافيزيائية ولسنا هنـــا امام صمت الكون او الرب الذي يحمل على الخيبة . ان الخيبة هنا اكثر فورية واشد عنفاً : انها خيبة الكائن البشري الذي بلغ سن الرشد فاكتشف ان عالم الراشدين لا وجود له ، وان مـــا يعمره هو اللامسؤولية والحطام وحسب .

ولهذا يتخـذ هذا الادب اليائس نبرة خاصة به ، نبرة الاعتراف بلا امل ، والشتيمة الساخطة : ان صوتاً اجش ينبعث من رجل قوي وقاسٍ يدور في عالم تافه مملوء بالملوسات اللفظية ، والافراط في الكلام ، والتحدي المضحك ، كما نجد ذلك في السطور الاولى من رواية :

« – أواه ! أواه ! أواه ! أواه !

« نباح في الليل . جاب! جاب! انني اصرخ ولكن ما من مجيب ، وأنبح فلا أسمع أي صدى .

« – أيهما تفضّل : شرق كسركس ام شرق المسيح ؟

« انا وحدي ... مع دماغي الذي يتحرق شوقاً للكلام .

« هاأنذا وحدي اخيراً ما اجمل هذا ! ولكن ليس هذا ما كنت انتظر . آه ، ليتني استطيـع ان اكون وحدي مع الرب !

« – أواه! أواه! أواه! أواه! أواه! (...)

« انني أدعى اسحاق بوسيار. انني في الدائرة الخامسة من فردوس دانتي...»

ما من شيء افضل اظهـاراً لعالم السخط والغنـائية او الافراط الذي دخلت فيه الرواية ، وتنوع تسجيلاتهـــا اليوم من ان نقارب من صرخات التمرد هذه مطلع رواية رزينة تعود الى السنوات الاولى من هذا القرن ـ وقد كانت تود في الوقت نفسه ان تكون غنائية وعنيفة ايضاً: « خرج الكسندر ـ الصياد الحقيقي

على الشـــاطئ - من غرفة الزينة الضيقة ، عاري الرجلين في نعليه ، كتفاه وذراعاه أسمران من الرياح السافعـة ، وجذعه معتـدل بحزام سرواله الأحمر الباهت لونه ، كانت نظرته الاولى ...[1] » هل نستطيع ان نتصور اسلوبين مختلفين كل هذا الاختلاف في نوع ادبي واحد وفي مرام واحـدة ؟ ان احدهما متكبر مغناج في وصفه الصغير المحكم لينقلنـا الى عالم مألوف ، لا قلق فيه على كل حال . — اما الثـــاني ، اسلوب ميللر ، المتمرد على كل قواعد الادب ، المضحك ، المزاح عن مكانه ، ذو الرؤى ، الفظ ، يقذف لعاب التصوف المخفق بين غضب الواقع ...

(١) فيكتور مرغريت : انشودة الراعي . ص ٥ - فلاريون .

الفصل السادس عشر

الأساليب السردية : أدب الشطار الحديث

من أدب الشطار اللطيف قبل الحرب الى أدب متجهم .

- قسوة هجائية لحماقة البشر .
- الأوهام الضائعة والاناقة القاسية .
- واقعية ذاتية .
- أدب شطار ألماني وانكلوسكسوني .
- من الحديث عن البؤس الى الوقاحة .
- شاول بيلو وبيير باولو بازوليني .
- مغامرات غريبة .
- روجه فايان ورواية (القانون)
- أدب الشطار والنزعة الشعبية .
- أدب الشطـار في خدمة الواقعية .

سيجد إلهام أدب الشطار ذريعة لغضبه الحاد ولقرفه الرخيص من الحياة في الفترة الممتدة بين عامي ١٩٤٨ و ١٩٦٠ ، وكان قد نقله الى فرنسا منذ الرواية « الساخرة » ورواية (اقبية الفاتيكان) وقصاصون خبثاء . فريمون كينو قبل ان ينشر عام ١٩٠٩ كتاباً فكاهياً « للجمهور الكبير » (زازي في المترو) كان قد حرّك قبل عشرين عاماً الدمى المضحكة في رواية (بعيداً عن رويل) . الشاعر لوي ـ فيليب دي سيغال ، والحياة في الضواحي ، وملحمة الاطفال المأخوذين بحمّى السينما الذين يتصورون انفسهم ابطالاً في الافلام ، في الفترة التي كانت السينما فيها ملحمية وحسب... هناك كانت مظاهر الحماقة البشرية المضحكة تُنقل نقلاً مباشراً عن الحياة دون مجاملات رخيصة وتُخرج بروح ساخرة ؛ ولعب ريمون كينو في روايتي (بيرو صديقي ، وبعيداً عن رويل) اللعبة نفسها التي لعبها شارل سوريل قبل قرون ثلاثة في رواية (الراعي المعتوه) . وكذلك كان مرسيل جوهاندو يقدم في تصويره لشاميندور التي تعرّف فيها بعض النقاد على صورة لمدينته (غيربه) تاريخاً مخيفاً لادب «الشطار الساخرة» ، على طريقة جيد ، كما اشتهر مرسيل ايمه اول الامر برواية (الفرس الخضراء) وهي أثر كلاسيكي من آثار الأدب «المعاصر» عام ١٩٣٥ ، وقد بُنيت على مجرد هجاء بذيء ، متحرر ، لطيف ، لقرية كاريكاتورية .

وقد يختلط هذا الأدب الذي ظهر فيما بين الحربين « بالفانتزي » . ألم يكن فيه نوع من الاختيار ، اختيار الراوي العجيب الذي تتوقع مبدئياً ان تكون جميع اشخاصه مضحكة كأشخاص صور (دوبو) المعاصر لكينو وجوهاندو

ومرسيل ايمه ؟

ان هذا الفن اللطيف المحسوب ـ الذي سيستعيده لاديسلاس دورمنـدي ـ رغم انه أسمى بنبرته وبنجـــاحه اللفظي والادبي ليست له علاقـة كبيرة بأدب الشطار « الآمر » المتجهم الذي ساد بعـد عام ١٩٥٠ . فحين كان كينو او مرسيل ايمـه يجعلان الانسان هُزأة ، كانا يفعلان ذلك وهما يشيران بطرفهما الى الجمهور ، كما في مهزلة ناجحة او لعبة فكرية : لقد كانا « يصنعان » الافراط في الضحك ممتزجاً الى حد ما بذكريات سريالية لدى كينو مثلاً ، وعلى نقيض ذلك ، فحين يعمد هرفه بازان وجورج أرنو وميشيل دو سان بيير ، في الجيل التالي ، الى تقديم إعمامهم في رواية مـــا او اقاربهم او اصدقائهم او رفقـائهم او المجتمع بأجمعه ، على انهم دُمى لا روح فيها يغذيهـا مطمح طفلي واتبـاعية تافهة وأهواء حقيرة وجبن حاد فلسنا آنذاك امام « لَعِب » : ان المؤلف لم يعـد يسعى الى الاضحاك عن طريق « مهزلة » ، صنيـع مرسيل إيمه . انه ينطلق ، على نحو بالغ الجدية ، من وجهة نظر واقعية ، ليجعـل من معاصريه دُمى متحركة ؛ لا لأنه يكتب رواية « مضحكة » بل لانه يشعر بهم على هذا النحو . ان بطل رومان غاري الشاب ، لا يرى الاشخـاص الذين فقدوا امامه ـ في الاخفـــاق والجبن والدسائس ـ كرامتهم ووجودهم الا ثيابهم الرثة : « كانوا يمشون على الارصفة ويبتاعون الصحف ، ويستقلون الباصات ، عزلات صغيرة متنقلة تتبادل التحيات ويتجنب بعضها بعضاً ، جزر صغيرة مقفرة ، لا تؤمن بالقارات ، كان ابي قد كذب عليّ ، « ان البشر ليسوا بموجودين » وان ما كنت اراه في الشارع انما هو خزائن ثيابهم ، جئت (...) لم اكن ارى الا خزانة الثيـــاب الهـازئة ، وآلاف الوجوه التي تحاكي الوجه الانساني وهي تجني عليه ...[١] » .

ان هذه الرؤية ليست برؤية الرواية « الساخرة » ولا رؤية ادب الشطـــار التقليدي . ولم تتبنَ رواية كهذه ، في تدفق قريحتها ، نوايا الكاريكاتور والهزء

(١) رومان غاري : خزانة الثياب الكبيرة ص ١٥٩ غاليار .

عن طريق « مواضعة » بل نتيجـــة صدق وعنف ـ صدق وعنف سيدومان ، بطبيعة الحـــال ، مدة شباب المؤلف ... ولكن لا اهمية لذلك : فهذه رؤية « للشطـار » جيدة ، حيث تصبح النية في تصوير الشطار تجهماً حقيقيـاً وتجهماً معاشاً بدلاً من ان تكون طريقة ادبية ... ان مثل هذه الحال لنادرة في تاريخ الادب ولم توجد الا قلة قليلة من الروايات كانت نقلاً « مباشراً » ، بلا تبديل ، ولا أساليب ، لغضب المؤلف .



ان الواقعية الفرنسية الجديدة التي اتخذت لها نقطة الانطلاق ، عن قناعة او اختيار حر ، بطلاً وقحاً ، متحرراً ومتفوقاً في اغلب الاحيان ، يحسن التخلص من المشاكل غالبـاً ، مسحوقاً ، في مرات نادرة بوطأة تفاهة معاصريه ، الا انه ذكي وساخر ، قد قسرت نفسهـــا ، على « نحو قبـلي » ، على الـكاريكاتورية والسخرية واحتقـــار موضوع دراستهـــا نفسه : الوجود الانساني ، والمجتمع الانساني ... وكان هذا يعني ، سلفـاً ، تحديد اهتمام القـــارىء بثرثرة الراوي وفيض قريحته ، وجعل العالم الذي يحيط به ملهـاة مشؤومة مضحكة . فالشاب المتمرد لدى ميشيل دو سان بيير يشعر بالغم والقرف امام دناءة البشر المدهشة وامام تفـاهة الوجود : « كان مارك يفكر بخضوع الـكائن البشري الغريب . وطافت بذهنه التنقلات التي كان يقوم بهـــا كل يوم في المترو ليحضر محاضرات الطب . انهـا لفترة مزدحمة . اناس متعجلون في المـكان ومتعجلون في الزمان ، نساء يرتدين القبعات الـكئيبة ، ورجال يزحمون الناس بأعكاسهم ... ومع ذلك فكل رجل وكل امرأة يقبـل عدم الرفاهية وتداحم الإليـات المتحركة والتعرق العام وباقة الانفاس . « عفواً يا سيد » هذا مـا يقوله في طوافه ، شاب حسن الهندام ذو هيبة رياضية كان يتدافع في الزحام . انهـا قوة جسمية مهانة ـ نزوة في الثياب مخنوقة ـ وآلاف الاعراض الاخرى : كان الناس ، من كل ناحية، ينتظرون تفتح الانسان. ولقد وطدوا العالم بضربات من الـكلمات الصم الـكبيرة

كالاجتماعي والجماعي . لمـــاذا ؟ ولأية غاية ؟ وكيف سينتهي هذا الدبيب ، ومؤامرة القطعان تلك ؟ [1] » .

ويتوقف رومان غاري امام الاخفاق نفسه ، في مغامرات طفل بلغ سن المكر في فترة التحرر من الحكم النازي في رواية (خزانة الثياب الكبيرة) :

« – ليونس .

« – ماذا تريد ؟

« – هل تعتقدين ان الرجال موجودون ؟

« – أوه دعني وشأني .

« أين كان أولئك الرجال المشهورون الذين حدثني أبي عنهم، والذين يتحدث عنهم كل الناس كثيراً [2] » .

ان الرواية الوقحة تظهر اؤلئك الرجال مغرورين بحياة اجتماعية معتدلة هادئة نظـامية . وان برتران بوارو دلبيش يشتمهم ، وهم يجتمعون كقطيع خائف في اجتماع ثقافي اسماً : « لقد حافظتم على الدفء وحسب كالحيوانات . لخير لكم أن تتعلموا ان الانسان يعيش وحيداً . لا تعتمدوا على الانسان . صلوا اذا كنتم إناثاً ، وجدفوا اذا كنتم رجالاً ، ولكن كفوا عن هزّ رؤوسكم وأنتم تصغون لأضعف اصداء ثقافة حرمكم منهـا القدر . ان مرشديكم يخدعونكم اذ يسكبون هذا البلسم المركب فوق جروح يعرفون ان لا شفاء لهـا . انهم ههنا من اجل ذواتهم لا من اجلكم ، لان رسالتهم الصغيرة هذه توضي حساسيتهم التي تشبه حساسية صغار الفتيـات[3] » .

ذلك بأن الواقعية التقليدية كانت تثير مسألة الآلية الاجتماعية التي كان بلزاك اول من اعطاهـا صورة روائية ، امـــا الواقعية الجديدة فتهـاجم خور البشر

(١) ميشيل دو سان بيير : المستحيل ص ١٤ - ١٥
(٢) رومان غاري : خزانة الثياب الكبيرة ص ١٦٨ .
(٣) برترات بوارو دلبيش : الاستيقاظ المتأخر ص ٧٠ دونويل .

« الوراثي » ، وهذا الحور لا يرتبط في عرفها بالظروف الاجتماعية . وقد اتخذته الرواية التي تعتمد على فيض القريحة دافعاً لها . ان «بطل» هذه الرواية الجديدة على تفاوت حظه من الوقاحة ، الذكي دائماً ، ليبدو مرهقاً ابداً بجهاقة البشر : « انك لا تعرفينهم يا ليلا . لقد انقضت عشرة آلاف سنة وهم يجررون انفسهم من الوالد الى الولد ، وكانت لديهم الموهبة فوق ذلك . أصغي اليهم ، ضحايا كانوا أم جلادين ، اوباشاً ام انذالاً ، ذلك بأنني اضعهم جميعاً في مستوى واحد ... انظري اليهم ... آه ، انهم حاذقون صناعيون ... ما اكثر ما اخترعوا ! أصغي اليهم يتكلمون ... لأنهم مسرورون من انفسهم ، راضون عنها ... « نحن متحضرون ، ونحن نتقدم كل يوم . ينبغي ألا نعتقد اننا قرود ، فنحن نفكر » . ألا ترين يا ليلا حالهم . انك لتدهشين . الاكتشافات الكبيرة ، الذرة المفجرة ، البنسلين ، الماركسية المنقحة المصححة ، سعادة الجماهير . آه ، ما من احد يضربهم من اجل الافكار ، انها تدور بانتظام كامل في رؤوسهم الكبيرة ، وهناك أفكار تناسب كل الاذواق ، للذين يلمسون المتفجرات ، وللذين يمارسون المبادىء الكبيرة ، وهؤلاء الأسوأ هم الذين يحملون الافكار ، ويحملون البذور ، انهم يقطرون طيبة عمياء وصلاحاً داعراً ، وحب البشر ، الرسل الذين ينتهون على نحو لا يخطىء الى عساكر ، فيسلحون على جميع البشر ، ويقتلون باسم العدالة والمحبة ، ويجدون سبيلاً ليحفظوا ضميرهم في مأمن[1] » .

لهذا السبب كان الموضوع الواقعي الكبير ، في اغلب الاحيان ، دراسة « الاوهام الضائعة » للطموح الماهر المتيبس امام عالم خائر القوى محتقر . ان حقيقة العصر الواقعية تكمن في اعترافه « الشاطر » في بعض الاحيان ، ذي الصدق الصافي في احيان اخرى : « ان كل النجاحات – او جلّها – التي ضربوها لي مثلاً تستند الى استثمار دعائي بلا بصيرة (...) ان الصحفي المشهور والسياسي

(١) جان هوغرون : من أحداث الفضيحة ص ٣٦ .

الفاسد والمجرم او الباحث الشريف : يرون جميعاً على شاشة السينما أو التلفزيون من غير اي رابط ، ويتقاسمون على نحو ما ، خطورة الاضواء وشارات الشعبية. ان هناك افراداً يتضاعف عددهم وليس لهم من هدف الا ان يظهر اسمهم ويتعطر لا ان يتعلق بأثر هام (...) ان ما يهمهم ان يكون شخصهم موضع الحديث قبل ان يفعلوا اي شيء ، او اذا فعلوا شيئاً يسيراً ...[1] » . على هذا النحو يفسّر الانعطاف الواقعي الساخر معاً للرواية ـ الشاهد : فالروائي بعد ان سلك طريقه في مجتمع فاسد ، لم يعد لديه ما يعبّر عنه سوى الحنّق والاحتقار اللذين بقيا له . وهو يقوم بذلك في معظم الاحيان ، مع فضالة من الوقاحة وشيء من السخرية الظاهرة . ها هي ذي ممثلة شابة تريد ان تنجح :

« ـ لعل من الخير لك ان تجربي حظك في الاذاعة ، لقد سبق ان قلت لك ان قريبنا يستطيع أن يساعدك .

« لقد كان هذا القريب موظفاً في وزارة الداخلية ، الا انه لم يكن شديد الثقة من ان « وساطته » ناجعة .

« ـ ان ذراعه لطويلة ، ثقي بما اقول .

« ـ (...) قلت لك ان الاذاعة لا تعنيني ، او لا تعنيني الآن على الاقل.

« ـ ان الاذاعة تدفع يا آنسة . امـا هذه المسارح الصغيرة كلها فسطو وعصابة ثم انهم لا يرغبون فيك »[2] .

انها مطامح تافهة ، حقيرة ، صورت بقساوة ، ولا وجود لشيء عداهـا غير الانتان . ومع ذلك فقد نجحت الممثلة الشابة : وذلك بعد اتصالات تعلـّق فيها « حظهـا » بصحفي ومالك حظيرة للخيول وأمـير مصري . انه عالم المساومة « للنجاح » الباريسي ، يشهّر به اؤلئك الذين يدخلونه انفسهم . انه عالم فارغ محتد اختاذ . ولكن على قدر مـا كان الانسان يصبح « روائياً » في الحياة

(١) جيلبير غان : القبعة البيضاء ص ٨٨ ـ ٨٩ غاليار .
(٢) مرضيل موسي : بايبلونا ص ٣٩ دوسوي .

الأدبية الفرنسية اعتباراً من عام ١٩٥٠ ، بوساطة اشباه هذه التدابير فان عدداً كبيراً من الروائيين لم يعد لديهم ما يقولونه الا ان يتحدثوا عن الظروف الغريبة جداً لكفاحهم في أن يصبحوا روائيين . لقد انتهينا الى واقعية مستهترة خشنة ، الى واقعية تلتهم نفسها بنفسها .



بل ان رواية التحليل نفسها التي تسير على سنة رواية (ادولف) قد عادت ادراجها بنوع من الحمّى وبنوع من العصابية « الحديثة » . فالمؤلف والراوي والبطل هم حكام فيها وشهود مخيفون . « ومع ذلك فقد كان يبدو على كونشا دائماً انها تتأملني بشيء من التسلية لم يكن مرده بلا شك ، الا الى مفاجأتها من رؤيتي احبها كل هذا الحب ، واحرص كل الحرص على اخفاء ذلك عنها ، وأبدو اخرق في تمثيل هذين الدورين . كانت تحني رأسها قليلاً وهي تنظر اليّ كما ينظر الناس الى الاطفال والحيوانات الأليفة . ورغم ان أية عضلة من عضلات وجهها لم تكن تتحرك فقد كانت تبتسم في كثير من البداهة حتى ان عينيها كانتا تمتلئان بتلك الرقصة غير الواضحة الرهيبة ، عينيها اللتين كانتا تعارضني بهما في اغلب الاحيان[٢] » . الا ان هذا التحليل الكامل تظل تجتاحه الحمى والتهجم والكآبة ، وهو يستعيد نبرة التحرر الأخاذة التي تطبع العصر : « ان الانتقام صحن يؤكل مع من يشاء على شرط ان يكون للمدعوين القابلية نفسها . اننا نستطيع ان نتوصل دائماً الى اجاعة الناس بأن ننوّع المرق ؛ وبعضهم يأكل فضلات الآخرين من غير اشمئزاز ، وكذلك يستحسن في الحب ألا يكون المرء هناك لكيلا يدفع الحساب[٢] » . وعلى أثر الروائي جان ـ لوي كورتيس (الشبان ، غابات الليل) ضحى روائيون شباب « سيكولوجيون » كفيليب سولرس ، جان ـ لوب دابادي وجنفياف دورمان بالسيكولوجية في سبيل القسوة . ان الواقع لا

(١) فيليب سولرز : عزلة غريبة ص ٤٩ دوسوي .
(٢) جان لوب دابادي : العيون الجافة ص ٧٧ دوسوي .

يُعرض الا ليكون موضع اتهام ، وتستسلم الواقعية ، سيكولوجية كانت ام غير سيكولوجية ، امام نفاد الصبر ونوع من الاحتقار . انها نوع من « الواقعية الأخاذة » اشد أسراً وجدّةً - حتى لتبلغ حد الخواء وتكاد تكون يائسة - من ان يستفاد منها في ادراك الواقع . ان عصراً بأكمله ، وجيلاً ، قد وجد نفسه قد صار في موقف الملاحظين الساخرين الذي نتخذه عن طيب خاطر . ما من شيء كان يفوتنا . كنا نطارد التفاهة بشدة يبررها أملنا في ألا تصيبنا هذه التفاهة نفسها . كنا ننظر الى الآخرين وكانت تلك ايضاً وسيلة لتزداد عزلتنا ولنظل في مستوى ارفع مُشهّرين من غير شفقة بكل المواقف التي يستحسن في رأينا تجنبها . كانت تلك حديقة الحيوانات والسيرك المجاني والسينما المستمرة[1]» .



ان إلهام « ادب الشطار » المبني على فيض قريحة المؤلف واحتقار العالم البشري قد بشّرت به آثار سلّين الغنائية اللاذعة ، وروايات مالابرته القاسية العاصفة عن الحرب (الجلد ، كابوت) وجيل كامل من الروائيين الاميركيين . وان اسلوب « ادب الشطار » الحديث هذا هو الاسلوب الطاغي على ادب ما بعد الحرب العالمية ، وبه يعبر عن تجهم الفرد المتحمس المتيقظ امام عالم مخادع وجد طمأنينته في التفاهة ووجد الراحة في الخبال ، والهدوء في الخوف من الحرب والترقي الاجتماعي في عبادة « المناصب » ، وبهذا المعنى فان هذا الادب الجديد يشكّل ظاهرة عامة ، وفي هذا التيار الواسع ينبغي ان نضع « رواية فيض القريحة » الفرنسية التي تحتفظ بالتحرر على انه سمة وطنية[2] .

ان « رواية الحرب » الالمانية المفجعة الحادة اول الامر في رواية (المعذّب) لأرنست فان سالومون ، الوثائقية من بعد لدى هانس هلموث كيرست ، تثير بشيء من الخشونة الفوضى والبلبلة والحياة المرتجّة العنيفة ، وكل عناصر ادب خالٍ

---

(١) جنفيف دورمان : المبالغة ص ٦٢ دوسوي .
(٢) رأيت أن أقتصر هنا على ضرب الامثلة من الادب الفرنسي خوف الاطالة .

من الفرح حيث يسيطر الحقد ، ولكن يزدهر فيه الكاريكاتور وجيشان القريحة والمغامرة والاحساس بالحياة اللاهثة كما نجد ذلك في رواية (على ضفاف سبره النضرة) لهانز شولز . وفي هذا الاتجاه نجد ان رواية (ليست هذه هي النهاية) لفريتز فون أنروه ، الملحمة المضحكة ، تفجّر أطر هذا النوع الادبي . وفي اميركا ايضاً فرضت السخرية والتهكم والقوة المنتقمة نفسها بعد قصص مفجعة موضوعية عن الحرب ، كما نجد ذلك في رواية (غضة وبهيجة) لوليم هوفمان .

إلا ان الحياة المقطّعة المسلوخة ، بعد الحرب، التي فرضها عصرنا قد أنتجت رواية الانسان التائه المغامر المنتزع من محيطه القذر : هي مغامرات غير معقولة الا انها حقيقية ابداً وواقعية متفجرة في اجزاء تفصيلية ، وهزء الفرد في عالم اصبح مختلفاً في ماهيته ، لا يمكن فهمه. ان رواية (المفقودون) لأرنست كرودر تمزج التصوف بالمغامرة المضحكة . وفي رواية (على ابواب الجنون) لورنز وارسنسكي تقترن خديعة العالم الحقيقي الصارخة بتآمي فقدان الذاكرة ومحاولات الوهم... انه ادب الشطار الجرماني المثار المهتاج الضبابي الساطع .

والى جانب هذا الادب يبدو ادب الشطار الاميركي شديد الخشونة دون رنين ، القائم مع ذلك على الاعتماد على الخوارق ، انه عالم شاذ ، وهذه هي « المادة الاولى » التي تخلق الرؤية الروائية . ولقد سعى الادباء خلف الحكاية العجيبة والمغامرة الغريبة كما نجد ذلك لدى فلنري أوكونور (الحكمة في الدم) ، كما اتخذت الفرق الانجيلية ذريعة لحوادث روكامبولية . اذ يظهر لنا موريس وست في رواية (محامي الشيطان) اسقفاً اميركياً يصارع معجزة في مقاطعة كلابرا . وتكتفي ميري ماك كارثي في رواية (فتاة عاقلة) بسرد سيرة فتاة اميركية . وما من شيء أشد بعداً عن منطقية الواقع واكثر حمقاً ، رغم ما وضع فيها من حلاوة ، كما نجد ذلك ايضاً في رواية (شوكولا للافطار) لباميلا مور .

أما ادب الشطار الانكليزي الحديث فيظل اكثر احتياطاً واشد سيطرة على

ذاته مبدئياً . وكان رائد هذا الادب ، اجمالاً ، هو افلين دوغ في كتبه السابقة لعام ١٩٤٢ : جنون الشبيبة اللندنية الممتازة في رواية (هذه الاجساد الدنيئة) ، وملحمة رجـل من ايتوانيـــا انتهى به الامر الى الاختــلاس في رواية (سلوك فاضح) ... ألا يكفي ان نذكر اسماء شخصياته : ليدي سير كونفرانس ، ميسس بست ـ شتويند ، مستر برندرغست ، لورد باستماستر ، واللواطي المخيف المدعو أمبروز ، والسير ألستير ديغبي فين ترمبينختون ... ان ههنا لمجتمعاً فاسداً بأكمله ، ضائعاً في عدم تلاحمه ، وتبدد اوهامه :

« – أوه يا نينا ، ما اكثر حفلات الاستقبال !

« – سهرات مقنّعة ، وسهرات وحشية ، وسهرات فيكتورية ، وسهرات يونانية ، وسهرات رعاة بقر ، وسهرات روسية (...) في منازل ، وفي فنادق، وفي سفن ، وفي علب الليـل ، وفي طواحين الهواء ، وفي المســابح (...) ؛ مراقص لندن الكابية ، ومراقص ايقوسيا المضحكة ، ومراقص باريس المشينة ، كل هذا التتابع ، وكل هذه البشرية المتراكمة . هذه الاجساد الدنيئة...[1]».

وان السأم عينه من حيـاة مزيفة يعبّر عن نفسه في فرنسا : ملاهٍ ، وعلب الليل ، كحول ويأس. ففي رواية (استراحة المحارب) يقود كريستيان روشفور بطله في الملال القاتم : « قمنـا بجولة في الملاهي : كنت احب المشاهد الراقصة ، وكان رونو يحب الشراب . وان استعمال هذه الاماكن لهاتين الغايتين كان يجعلنا نتفق مرة وحيدة . وكان يروق رونو جو اي مكان يمكن الشرب فيه . وما ان كنت ألوذ بالصمت حتى يقودني الى الملاهي ، في مونبرناس ، وسان جرمان ، وفي المشارب حول سوق الهال التي كان يتردد اليها فيما مضى ؛ فيعود الى الانغماس في عادات قديمة يشرفني الآن باشراكي فيهـا ، وكان يثرثر ساعات مع اشخاص مخمورين كنت اشك في انه يجد متعة في حديثه معهم، الا اذا كانت متعة مشاركة النفـايات : فنـانون مخفقون ، واشباه متشردين ، ومشردون من

(١) افلين ووغ : هذه الاجساد الدنيئة ... ص ١٣٣ - ١٣٤

شتى الطبقات ، انهم ، بكلمة واحدة ، فضلات. كل اولئك الناس كانوا يشربون الخمرة ولا شك ، بل يتعاطون المخدرات . امـــا انا فقد كنت اترك لخيالي العنان ، السائق . كنت اتوقـع ان يستعد السيد للعودة فيدوني لا يمكنه ان يعرف...[1] » .

وتطبع حياة المثقفين السهلة العصبية المفلسة بعضاً من محاولة رواية الشطّـار الانكليزية او الفرنسية : ووغ ، كريستيان روشفور ، ورواية (تتالي) لألكسندرا أورم. ولكن الموضوع هنا يتعلق بالمحظين والطفيليين ، وفي الواقع فلم يكن هؤلاء وحدهم اصحاب الحق في الابتسام ، وضحكات الازدراء . ان إلهام رواية الشطار هو الهام المغامرة والنقد الاجتماعي كذلك .



يتعلق ادب الشطّـار الجديد بالتشوش الغريب في وجود مفكك ، حيث نجد البطل السيد ذا الألف مهنة يهزأ من التفاصيل التي لا معنى لهـــا في المجتمع المعقّد الذي يطوف فيه ، والغش الذي يحدث فيه ... ومـا من شيء « أكثر عصرية » بالمعنى الاميركي للكلمة واقرب الى تقليد ادب الشطّار معاً من رواية (مغامرات اوجي مارش) لساوول بيللو : مشرد من ضواحي شيكاغو يطوف إبان مراهقته وشبابه ، يدفعه احتقاره للعالم وسخريته المسيطرة ، كأنه دائرة من الورق ، في عالم صغار التجار، وعالم اصحاب الملايين البلهاء ، والارامل الثريات، والطريفين والعجيبين . ان أوجي مارش ــ المنقول الى اميركا راهنة ــ من البؤس الى الوقاحة ومن المدرسة العامة الى اكثر الخدائع تنوعاً ، هو « شاطر » الرواية الاسبانية القديمة : « ان ما كنت افهم في بعض الاحيان هو انني كنت اتنازل عن بعض القدرات والحمايات القديمة التي لم يحلّ محلها أي شيء آخر (...) ما اكثر الانذارات التي تلقيت! انظر ، آه ايها الاحمق ، ايها الغبي المسكين ، ما انت الا فرد ضائع في بشرية لا عد لهـــا وما انت اكثر من رماد معدني

(١) كريستيان روشفور : استراحة الجندي ص ٩٨ غرامه .

منتشر في حقل مغناطيسي (...) فلماذا تبحث اذن عن مسائل اخرى تضيع بها حريتك ؟ (...) كن الحكيم الذي يزحف ويجري وقد اعتاد على جهد منفرد ، يتخلص من المشكلات وحده ويزدري المخاوف التي تسيطر على عالمنا [1] » .

ما اقرب حياة الصبيان الاذكياء الفاسدين في رواية (لي ركازي) لبيير باولو بازوليني من هذه المغامرات الاميركية : حرية «مشردي» روما الوقحة الدرنة ، في عالم يعيش فيه الولد الشريد كأنه هائم على وجهه ؛ كأنه «الشاطر» ؛ « على الهامش » ، في اسلوب ساخر تمتزج فيه الاثارة الواقعية بالشعبية : « بين جسر سيستو وجسر غاريبلدي(...) على طول الحاجز الحجري ، كان يجلس كما يجلس الآن حوالي عشرين صبياً على أهبة ان يبيعوا انفسهم لأول مشترٍ ، والصفعات تمر تترى ، وهم يرقصون ويغنون ، وجماجم الفتيان منتوفة او مدهونة بالاوكسيجين الا ان الجميع يتدافعون دون ان يؤذوا السابلة او الناس الذين يملأون الحافلات[2] » .

إن « أدب شطار » هازئاً يتعلق بالناس الذين دفعتهم حياة المدينة الى الانحطاط ، من الضالين والمتشردين . ويعالج توم كاي هذا الموضوع بشيء من الشعر في رواية (ليلة عذبة هشة ...) فيعيد ضالي لندن الى حلم ديكنزي . الا ان رواية (خلية النحل) لكاميليو جوزيه سيّلا تقوم على الحياة القاسية الساذجة النشطة البائسة في ضواحي مدريد او في افقر احيائها ، مدريد المتشردين الذين سنجدها مع شيء من السخرية في رواية (باكو الذي لا يخطىء) لأندراس لاسزلو .

انها كآبة « الشاطر » الذي يحتقر البشر وذلك في الطرفين الاقصيين : مغامر العالم الجديد لدى (سول بيلو) او «الخامل» الصقلي لدى فيتاليانو برنكاتي في رواية (حماسات باولو) . فبالو ، شأنه شأن أوجي مارش يريد ان يعيش

---

(١) ساوول بيللو : مغامرات أوجي مارش ص ٣٦٩ بلون .
(٢) بيير باولو بازوليني : لي ركازي ص ٢٣٣ كوريا .

« من غير وسواس الحاجة ولا الانتظار البائس لمستقبل قائم على العمل . ستلحظ ذلك (...) حين يوحي اليك العمال والفلاحون وصغار البورجوازيين بذلك الاشمئزاز الذي اشعر به بنفسي وذلك بمجرد ان تسمع اسماءهم ، كما تقول الشخصية العاقلة في الكتاب[1] ».



ان الكتّاب يسعون اذاً الى مزج مادة الحياة الجماعية ، وعرض احداثها لا في تتابعها المنطقي بل في فوضى شيّقة وحشية مخيّبة : وهذا هو العالم الملحمي الساخر في رواية (حاصدو الشوك) لجورج غوفي حيث يسير البطل من بلدة الى بلدة خلال البؤس والثورات . اما رواية (عاشت الدرَيقة) لجورج اورويل فانها تنضج اسطورة الانسان الذي يرفض تأثير المال في الحياة الاجتماعية ، وتشكل رواية (ذهب الجمهورية) لجان دوفينو مغامرة غريبة مخيفة ، خلال عشر سنوات من التاريخ الأحمق لبضعة صناديق من الذهب خرجت من مدريد المهجورة . انها مغامرات قاسية وقحة مخيفة ، لا معنى لها ، يبدو فيها الانسان لعبة في يد حماقة البشر ، ويخضع فيها الفرد « لقانون » لا يمثل الا القدر ، والتحكم والسوء لدى الآخرين ...

ويلخص روجيه فايان في نجاح كبير هذه الرواية للوضع البشري في كتاب جعل عنوانه ، على وجه التدقيق « القانون » . وان مركز الفائدة فيه ـ وهذا شيء رمزي بحت ـ هو لعبة يقوم بها الذكور في ايطاليا الجنوبية : ستة رجال امام طاولة ودنّ من الخمر . وتقوم المصادفة (ورق اللعب او النرد) بتعيين « معلم » من بينهم يختار له معلماً معاوناً . ويراقب الرجلان استعمال الدن حيث يستطيعان ان يشربا ما شاءا ويستطيعان ان يقدما كأساً للحاضرين . وللمعلم او معاونه الحق في ان يحاورا كلًا من الضحايا الاربعة في الموضوع الذي يختاران : فمن حقهما ان يسألا « الصابرين » عن اخفاقاتهما الغرامية وعن مقالب زوجاتهم ،

(١) فيتاليانو برنكاتي : حماسات باولو ص ١٥٨ لافون .

وعن الاموال التي استدانوهـــا ، ويجب ان تكون الاجابة عن سؤال المعلمين اجابة محترمة ، ولو كانا وقحين في اسئلتهما او سألا عن اشيـاء خاصة . وتدوم اللعبة ما دام في الدن خمر . ثم يحضرون بعد ذلك دناً آخر ، ويختـــار القدر « معلماً » جديداً ، جلاداً جديداً ، انهـا « لعبة الحقيقة » يقوم بممارستها رجال يحملون سكيناً في جيبهم، وفي كمهم رجل من رجال الشرطة لا يشي بالجريمة... وعلى هذا النحو يمكنهم أن يتشاتموا ويهـين بعضهم بعضاً وهم ينظرون الى انفسهم في بياض العيون ...

واذا كانت هذه «اللعبة» المتوحشة ذات الفتنة العنيفة قد اغرت روجيه فايان وحملته على أن يكتب رواية من روايات الاغتراب سهلة مرضية ، فقـد بقي على الاقل ان الحكاية التي اصطادها كتابه قد حافظت على قيمة نموذجية ، اذ كانت تحدد عالم رواية الشطار : عالم « القساة » و « المنفّرين ». وفي الواقع فان هذه الرواية كانت ، منذ حوالي عشر سنوات ، رؤية الادب السابق لعـام ١٩٤٨ . فالرواية قد خصصت للعبث اللذيذ الساري في الحياة الحقيقية ، وللهزء الذي يحوّل وجوداً انسانيـــاً ، في عالم فاسد ، الى سلسلة من الاغـاظة والتحـدي ولا سيما الاخفاقات الغريبة ...



ان ثمة نقطة مشتركة بين حماقة الذكور الساذجة الشيّقة في منطقة متخلفة ، هذه الحماقة التي يستحضرها روجيه فايان مع شيء من الاغتراب، وبين اضطرابات الشبان الباريسيين المعقدة السفسطائية : وهي ان يجتهد المؤلف بأن يقدم لنا على نحو شيق او وقح الحماقة البشرية. ان ادب الشطار قد صنع دائماً من هذه الواقعية الفظة التي تُشعر القارىء والمؤلف بالقرف واللهو والتفوّق .

وان ادب الشطـار هذا قد تغيّر تغيراً مذهـلاً بعد عام ١٩٥٠ : فهو ادب اغتراب ، انيق ، مرهف ، متهكم ، شعبي ، عامي . وقد يحدث ان يحيد كاتب كأندريه لافاكور في « خلاصة واقعية » نحو الاضحاك او الشعبية :

« لكزت السيدة ليونتين بوبيه زوجة أوجين بيشيغرو ، زوجها لكزة عنيفة في بطنها وقالت :

« – هاهوذا قد جاء .

« فالتفت الشاخر ونخر ثم عاد فنام فاغراً فمه ، وتكرمت عليه ليونتين بضربة جديدة من عكسها :

« ايه ! بيشيغرو .

« فاستيقظ بتراخٍ .

« – هاهوذا قد جاء . هل تفهم ما اقول ؟ هاهوذا الصغير قد جاء .

« كان أحد عشر شخصاً ينامون معاً في الحجرة . وكان الهواء مملوءاً بروائح عضوية تقطرها الاسرة وتمتزج بها رائحة اعنف من المألوف لأن ليونتيك كانت قد طبخت الملفوف ليلة البارحة . وكل الناس يعرفون ان الملفوف يخرج رائحة كريهة . كان هناك اولاد في كل مكان . وفي وسط الحجرة فراش قديم ينام عليه ثلاثة اشخاص[1]» .

وكان الراوي ، في كثير من المرات ، يحافظ بفيض قريحته على مسيرة تشبه ادب رابليه. فروبير ساباتيه يخلق في رواية (البطة الدامية) نوعاً من الملحمة المضحكة عن البوهيميين وصغار التجار في الحي اللاتيني : « كانت الصالة مملوءة : فاجتمع هناك في الحي كل الذين يشعرون بالبرد ، وكل الفقراء ، وكل الذين لا تدفئة لديهم (...) كان روكرواي يدخّن وهو يدهن الخوخ بالعرق . وكان لابان ، امامه ، يسحب انفاساً في العظمة القديمة التي كان يستخدمها كمنفضة للسكاير. وعلى الطاولة نفسها كان بعض الشبان يتحدثون عن الحياة والموت (...) وفي بعض الاحيان كان يبدأ حكاية طويلة(...) وكان بعضهم يعمد الى التناقض لا لسبب الا لكي يتكلم ويضيف شيئاً من الملح ، ثم يعود كل شيء من جديد فيُشرح ويناقش ، ويعاد طرحه على بساط البحث . كان الناس يتحمسون ،

(١) أندريه لاناكور : فرنسيو عهد التقهقر ص ٢٥ غاليار .

وينطلقون من المخاصمة في الملهى الى المحاورات الرفيعة . كان رو كرواي وهو من انصار هوغو يجزم في كلامه كأنه نبيل رفيع الشأن او شيخ خارج من ديوان (أسطورة الأجيال)[1] ». اما قريحة رنيه دو أوبالديا الاقل دقة والاكثر نفاذاً فلا تني تبتر السرد بلمحات من السخرية العدائية او اللطيفة : « كان حبهم متعاكساً ، ولم يكونا يتمتعان بوقت كافٍ قط كي يمضيا حتى غاية جسديهما او افكارهما ، مداعبات معلّقة (...) وكان عليهما ان يعودا في كل مرة الى البداية ، ويهجما على المقدمة التي مهما كانت قوية الاثر فانها تفضي الى آخر مترو ، الى آخر اكذوبة ينبغي تلفيقها فور العودة الى المنزل . اما هو فقد كان عليه ان يعود الى منزله ، وتعود هي الى ذراعي غاستون[2] ». انها مغامرات هزيلة ، مضحكة بسوقيتها حيث يصنع نفس الراوي كل ارتعاش الكتاب ؛ تلك التي نجدها في رواية (فيوغ لوترلو) ، هرب (ألويت) و (زيلو) بعيداً عن الالزامات الاسرية . الا ان غنائية رنيه دو اوبالديا الخيالية اللفظية تدفع هذه الحادثة التي تنطوي على شطارة ساخرة الى نوع من البوهيمية المشرّشة .

وقد نتهم ضحك الكاتب . فهذا الضحك قد يعدل الى الفكاهة ، كما نجد ذلك لدى اوبالديا ، او نحو فيض القريحة التقليدي الذي يكاد يكون اسلوباً ميتاً لدى ساباتيه ، او الى الوقاحة الابيقورية الساخرة كما رأيناها لدى فايان ، ونحو الشعبية كما نجد ذلك لدى لافاكور ، ولكن هذا الضحك يظل اساساً لرواية تطبع عصراً من الرواية الفرنسية ، رغم انه لم يعطِ آثاراً خالدة بعد ـ وهو عصر ، يشبه شبهاً غريباً ، رغم ادعائه ، كل ما كان في القرن السابع عشر من امور مألوفة اكثر من غيرها ومبدعة اقل من سواها ...

وان نهضة روح ادب الشطار ، في منتصف القرن العشرين ، وبعد ثلاثة قرون على وجه التحديد ـ الواضحة كذلك في بلدان اخرى غير فرنسا ـ قد

---

(١) روبير ساباتيه : البطة الدامية ص ١٠ - ١١ البان ميشيل .
(٢) رنيه دو أوبالديا : فوغ في وترلو ص ٩ جوليار .

نبرت فجأة وأوقفت تطور الرواية الذي مهدت له الفترة التالية للرمزية . فرواية « الشطّار » وهي ترفض القلق والجدية في رواية « الوضع البشري » او في « الرواية الدوستويفسكية » ، ومحاولات « رواية الفن » التي مهّد لها بروست وجويس وفرجينا وولف ، تطبع هجوماً معاكساً ينتصر « للواقعية » ، لواقعية مجددة يحل فيها المزاج محل الموضوعية ، ويحل فيض القريحة محل الاجتهاد القصصي ، حيث يأخذ الحادث اليومي الغريب مكان المشكلة الاجتماعية .

ولهذه الرواية ايضاً أشكالها الانيقة : الرواية المستهترة ، والحكاية العصرية ، والقصة المرئية .

الفصل السابع عشر

من الرواية المستهترة الى الفن المريمي
الرواية والسينما

أبيقورية روجيه فايان الوقحة .

– مدرسة الاستهتار ، البطل المُغري : فابريس ، اسطورة الفـارس : روجيه نيميه .
– أدب شطار ارستقراطي.
– « الاولاد المكتئبون » : فرنسوا نوريسيه ، من الوقاحة الى الكآبة الساخرة .
– رواية عصرية : لويز دو فيلموران وذي الحكاية المتجمدة .
– فرنسواز ساغان : لامبالاة مغيظة .
– هنري غرين وجويس كاري .

اقتحام القصة للرواية ، ابتـكار الحاضر المؤثر .

– فن مريمي : تركيز في الحاضر .
– تأثير السينما .
– مدرسة الخطاب الداخلي .
– النهج الفنية للهلوسة المؤثرة : بيير غاسكار .
– استمرار الرواية الوثائقية .

تحوّل أدب الشطّار في الرواية المستهترة الابيقورية العصرية الى رهافة او وقاحة طفيفة . فليس الراوي ذاك المرهف الساخر اللئيم المتيقظ وحسب ، بل بطله ايضاً . فمن شارل سوريل اي من (كونو) او (اوبالديا) ننتقل الى (كريبيون) و (لاكلو) و (ساد) و (ستندال)! اي الى نيميه او فرنسواز ساغان... فبدلاً من ان تكون الشخصية الرئيسية حمقاء فانها تشارك في العمل ، وان الرواية المستهترة تقيم تركيباً بين رواية فيض القريحة ورواية ادب الشطار .

ولقد وجدنا لدى روجيه فايان منذ عام ١٩٤٥ بطلًا مستهتراً ذكياً وقحاً مهيئاً لأن يقودِ الرواية ويعطيها « نبرتها » عن طريق الذكاء وفيض القريحة . فرواية (اللعبة الغريبة) وهي رواية من روايات (المقاومة الفرنسية ضد النازية) ذات طابع انساني ووثائقي معاً ، أحكمت صياغتها مع عقدة تقوم على مطاردة الجاسوسية ، تختلط برواية الابيقورية البطولية . وان (مارا) الشخصية الرئيسية في الرواية هو سلف الرواية « المستهترة » التي ستتوسع في السنوات التالية . ومارا نشيط ، بصير ، هاوي نساء متهافت عليهن ـلا خلاعةً ولا حباً كذلك ـ وهو مُنتمٍ من ناحية اخرى الى العمل السري عن كبرياء وميل الى مجابهة الصعوبات او اختبار النفس يتنقل خلال ذلك كله معتمداً على صحة جسمية قوية ووقاحته المكتسبة ، شجاع على نحو طبيعي ، ومغرٍ عن طريق الاعتياد ، مدرّب على أن يحلّل نفسه تحليلاً مستمراً كما يحلل الآخرين .

ان السمة الاساسية المميزة لهذا النوع من الرواية انها تقوم بأكملها على بطل يقود العمل ويسيطر عليه « ويحكم » عليه بخاصة . ولا شك في ان امتياز البطل

قد ُوجد في « رواية التعلّم » من (ولهلم مايستر) الى (جان كريستوف) ومن (الجبل السحري) الى (تاريخ آل باسكيه) . الا ان غوتيه ورومان رولان وتوماس مان ودوهاميل كانوا يختارون البطل على انه « حقل تجارب » ، (هانس كاستورب) او (لوران باسكيه) وكان هذا البطل الضمير ـ الشاهد في الكتاب، ولم يكن في حد ذاته شخصية لامعة مسيطرة ذكية على نحو فذ ، يحكم من خلاله على كل شيء حكماً مباشراً . فقد كان يقوم بتعلمه ببطء . وعلى نقيض ذلك نجد ان مارا في رواية روجيه فايان، وساندرس بطل رواية روجيه نيميه، وأنجلو بطل جان جيونو بعد سنوات عدة هم ابطـــال ُمغرين ومسيطرين بالاضافة الى كونهم « فوق مستوى الاحـداث » ، مثل ادمون دانتيـه في رواية (مونت كريستو) وأرسين لوبين لدى موريس لوبلان .

ان الكتاب مصنوع من « سحرهم » الخاص ومن نظرتهم الى الاحداث التي يسيطرون عليهـا ويراقبونها . وهكذا فان مارا في رواية (اللعبة الغريبة) يتنقل بين الجستابو والخونة في السجن ، دون ان يداخله الخوف قط ... وهو مشترك في اربع او خمس دسائس نسائية لا يقوم فيها بأي دور سيء ، والاشخاص الذين يحيطون به يحاكمون بالنسبة اليه هو الابيقوري الذي يسيطر سيطرة تامة على الحياة وعلى الخطر ايضاً: «فرنيسه» في المقاومة ، كراكلا ، مصنوع « كنموذج» لطـالب وابن كبار البورجوازيين ومواطن شريف ونظيف ، وفردريك الشاب «نموذج» الشيوعي ذي النظارتين ، النباتي ، البكر ، المتشدد . ويبدو العالم كله على شكل خيـالات حول بطل ممتاز يشكل ذكاؤه وشجـاعته الطبيعية وألمعيته وسهولته الهادئة المستهترة العنصر الاساسي في الرواية. هاهوذا مارا يلقن رودريك دروساً في التشكك والعنف ، وهو يصغي الى مغامرات الشاب كأنهـا اعتراف ابيقوري :

« ــ ربتت كلاويه على إليتي الضعيفة ؟ هل فهمت ؟

« ــ انك مغرم ... اكثر مما كنت اظن .

« – أو على نقيض ما تظن ، لأنني انسى ، في ايام اخرى ، كلويه نسياناً تاماً . (...) انني استطيع ان أقرأ هيجل في المترو واشعر برغبة في ان آخذ دروساً في الملاكمة . وفي تلك الايام تدفعني النزوة الى ان أطلب الى كلويه ان تغيّر ثوبها (او قميصها) امامي ؛ حتى دون ان تقول لي « اغلق عينيك » او « لا تنظر اليّ » (...) لكي يقفز القلق عليّ . والا فأنا حر وضعيف كبطل من ابطال الجري .

« – ان للهوى اشكالاً من المد والجزر... فاذا ظللت متوتراً فانهم يحجزون عليك في مستشفى القديسة حنة[1] » .

ومارا في رواية روجيه فايان نشيط في العمل نشاطه في الفلسفة العملية للحياة الغرامية . فبهيئته «الراشدة» وبمزجه الستندالي بين التجربة واللامبالاة والصرامة والنزوة متنبه للمحافظة على نبل حياته المرهف ، مستعد لأن يخاطر بها ، فهو يمثل دور الرجل الكامل ، ويضع أسس الرواية المستهزئة الارستقراطية الذكية القاسية التي ستطورها مدرسة الرواية المستهترة .

ونحن نجد في سلسلة جان جيونو الروائية الكبرى التي تبدأ من رواية (الفارس فوق السطح) حتى رواية (طاحونة بولونيا) ، في شكل ملحمي ، البطلَ المستهتر ، وهو نوع الانسان المختار في عالم محتقر . وهنا ايضاً يرتكز كل شيء على بطل الدورة الروائية أنجلو من خلال تنسيق للحوادث التاريخية في عام ١٨١٥ . وأنجلو ابن كونتسة ايطالية وقائد فرسان (ايطاليين) انتمى الى جمعية الكاربوناري في الثامنة عشرة من عمره ، ومتآمر قتل احد الخونة في مبارزة بدلاً من ان يغتاله سراً ، مخالفاً بذلك اوامر الحزب . ويصل انجلو باردي الى مانوسك في جنوبي فرنسا في الوقت الذي يجتاحها فيه الطاعون . ولما كان بطلاً بطبيعته فانه يجتاز المناطق المصابة وحقول الجثث المحروقة وصفوف العساكر فينقذ او يساعد امراة وحيدة في بعض الاحيان . وهو امام الكارثة يحافظ ،

(١) روجيه فايان : اللعبة الغريبة ص ٨٥ كوريا .

في فزع «الانسان السافل» على اهتمامين اثنين: حذاءيه الجميلين ، وميله الى تدخين السكاير الصغيرة . وهذا البطل الجريء العاقل المزوّد بسيف القادر على المحاكمة والقتـال ، وعلى المغـامرة اذا اقتضى الامر ، المحتقر للمنحطين والمشدوهين الذين يلتقيهم ، انما هو صورة مبسطة عن فابريس دل دونجو ، ولكن علينا ان نعترف ان هذا التبسيط لم يجرده من كل سحره ... فهـذا القـــائد المراهق الطفولي ، القـــاسي ، المتزن ، يتمتـع باللطف والاغراء اللذين يتمتع بهما ذاك الانسان الابيقوري ، بطل المقــــاومة ، المغامر البالغ الخامسة والثلاثين ، الذي قدمه لنا روجيـه فايان .

وعلى هذا النحو يظهر شكل جديد من اشكال البطل «الستندالي» : شخصية يصنع فيض قريحتها ووجودهـــا وسيرتهـا كل الرواية . وهذه الشخصية تتحدد بذكائها وشجاعتها وبشيء من الوقاحة والجمالية ، وباحتقـار التافهين . كما ان دور اغراء القـارىء ، وهو الدور الذي يلعبه في القصة ـ وليس له مثـال اقرب من مثال ارسين لوبين ـ يغيّر الرؤية الروائية . وللمرة الاولى منـذ زمن موغل في البعد تقوم قيمة الرواية على الاعجاب بالبطل .

فلم يعد يروي الرواية اذاً راوٍ موضوعي ولا فنان يقدّم اشخاصه من خلال عدة زوايا ، ولا من خـلال بطل هو حقل للتجربة يكتشف العـــالم تدريجيـاً ويراقب ذلك مؤلف اعقل منه . بل ان انطلاقة البطل الوقحة هي التي تشكّل كل قيمة الكتاب ، امام متعة القارىء الكبرى المتضايق من الاتحاد بهذا البطل. وعلى هذا النحو نعود اذ نقرأ فايان أو جيونو فنصبـح شباناً وشجعاناً ونسمو على كل تقلبات الحياة : ترى هل كان نتيجة « التعويض » ان يرافق هذا المنحى الروائي في السمو بقيمة البطل نظرة الى العـالم كنظرة الشطـار ، نظرة متشائمة وقحـة ؟



ستؤثر « أسطورة الفارس » تأثيراً دائماً في الرواية الفرنسية . فالرواية « على

طريقة الفرسان» من روجيه فايان الى روجيه نيميه هي ذاك السرد الذي تكمن قيمته في انطلاق «البطل» اكثر مما تكمن في الحقيقة الملاحظة . كما ان فيض قريحة هرفه بازان قد لعبت الدور نفسه ، وبجمالية ادنى ، فطبعت اتجاهاً قريباً من هذا الاتجاه .

ولقد كان في تكفل كل من الروائي او البطل الوقح ، العذب ، المتظاهر بالشجاعة ، بالرواية ، طابع من التحدي في رواية (السيوف) ١٩٤٨ لروجيه نيميه ؛ حيث نجد صدى « الحروب الاهلية » الحديثة ، بقدر ما نجد الوقاحة التي تخضع القصة لشخصية الراوي او الشخصية الاساسية .

يهرب (فرنسوا ساندرس) الذي طورد في باريس بعد ان تحررت ، لأنه عضو قديم في جيش الميليشيا ، فيمزق هويته المزيفة التي كانت تنقذه لو ألقي القبض عليه ، ويعود ، في تحدٍ ، الى الحي الذي عرف فيه باعتباره احد افراد الميليشيا ويبذل تكلفاً لامبالياً ، في المخاطرة ، والقيام بحركات جميلة ، فلا يتنكر الا طلبا للمتعة : « ارتديت ثوباً رمادياً فاتح اللون ، ذا خطوط سود ، مؤلفاً من ثلاث قطع وصدار ذي ازرار بيض . كان شكلاً غالياً في مخزن لأدوات الصيد ، وكان هذا الثوب لخادم عمي ، وكان يرتديه لكيلا يتخيله اصدقاؤه أقل غنى مما كان[1] » . وكان ساندرس يتحدى بهذا الثوب رجال المباحث الذين يبحثون عنه، فيهرب منهم ويقتل رجلاً آخر... واخيراً عرضته مجلة « الفارس الازرق » بعد عدة شهور متطوعاً في كتيبة الفرسان السادسة عشرة التي دخلت المانيا ، وراح يتلهى كقرصان ارستقراطي في جو هذه الحرب الآفلة . وفي جو الاشرار والفضائح والاوبريت المفجعة . وفوق ذلك كله كان ثمة انطباعه ورضاه ، المعبّر عنهما بسمو واسهاب ، بأن يوجد فوق عالم السُذّج ، والخاضعين الجبناء : « كنت انتمي الى ذلك الجيل السعيد الذي سيعيش عشرين عاماً قبل نهاية العالم المتحضر ، سنُعطى اجمل هدية في الارض : عصر لا يُحسب

(١) روجيه نيميه : السيوف ص ١٢٢ غاليار .

فيه حساب لأعدائنا الذين ربما كانوا اعظم الشخصيات . اننـا ننصحكم ان تطلقوا راحتـكم وتقدمـكم على أفضل نظم الدفن الجمـاعي ، واني أؤكد لـكم انـكم ستحتاجون اليه ...[1] » .

ان التعدي والاستهتار والتحدى تخلق اسلوباً جديداً: رواية المهاجمة الشخصية التي ابتكرهـا سلين في النوع الادبي الساخر السوقي . وستستعيد « مدرسة الاستهتار » هذا النوع بتلوين ارستقراطي ذي وقاحة مرهفة . والواقع ان هذا يشكل جيلاً كاملاً طبعته فترة ١٩٤٠ - ١٩٤٤ بعمق وفرضت نزعة « جمالية » كرد فعل على عنصر المأساة فيها .



وليس في امكاننا ، خشية التكرار ، ان ندعم هذه النزعة الجمالية الى النهاية، وان بطل الرواية المستهترة - وهي مزيج من الرواية الستندالية ورواية الشطار - لا يمكن ان يكون في آن واحد (دارتنيان) و (رستينياك) و (فوتران) مع شيء قليل من (فالمونت) . آنذاك ولد الاستهتار الكئيب « رواية الشطار الارستقراطية » التي يلحظ ابطالها انهم ليسوا « فرساناً » دائمـاً : فهم ايضاً في القرن العشرين صبي صغير (عند دريو ، نيميه) وفتـاة صغيرة لدى فرنسواز ساغان، واذ لم يتوصلوا الى ان يكونوا ابطالاً منتصرين اصبحوا ابطالاً، الغشاوة منقشعة عن اعينهم . ان « وجـه » الرواية المستهترة هذا ، وفقـا الرواية « على طريقة الفرسان » يشكلان ، في منتصف القرن العشرين ، ابداعـاً فرنسياً متميزاً : فنبلاء الريف في انكلترا او المانيـا قد تصرفوا تصرفاً مغايراً لهذا .

ان الرواية المستهترة قد عَذُبت فاستحالت الى رواية ارستقراطية ورواية كئيبة ، انيقة ، مهذبة . رواية الشخص الذي لم يكن شخصية كاملة من ستندال. وكان دريو لاروشيل سلف هذا « الاستهتار الكئيب » فهو يرينا في رواية (البورجوازية الحالمة) ١٩٣٧ وفي رواية (جيل) ١٩٣٩ البطل الشاب « واقعاً »

---

(١) روجيه نيميه : الفارس الازرق ص ١٣ غاليار .

في فخاخ اسرة وحياة اجتماعية تعاكس عظمة غرائزه ؛ فقد كان يريد ان يكون خالقاً وما هو الآن الا بورجوازي. وهو يحلم « بنبلٍ » يضعه فوق المواضعات ، على قدم المساواة مع عالم الخاضعين الذي يجهله . ان عالم العمال يسخر منه سخرية تامة ، وعالم العمل نفسه ينكره . ولا يبقى له الا ان يعقد صلات عاطفية مع فتيات الهوى بباريس ويعيش مع هذا العالم .

ومهما كان هذا الموضوع نحيلًا فان له أهميته في الابداع الروائي. لأن الشبان البورجوازيين او الارستقراطيين الذين يسيطرون على الرواية الفرنسية اذ وجدوا انفسهم يرفضون الاتصال الحقيقي بالعالم الواقعي الاجتماعي الادبي ، قد هربوا في ارستقراطية ستندالية مزعومة ، ثم ارتموا في رواية لهذه الارستقراطية ملطّفة تنضح بالحنين : وقاحة وكآبة . فأنشأوا آنذاك رواية ملؤها الرهافة والندم راحت تزداد ابتعاداً عن مفاتن العمل وانتهت الى « رواية كئيبة » .

والواقع ان السطوع والعجز والقلق والوقاحة تطبع رواية (الاولاد المكتئبون) لروجيه نيميه ، كما تطبع ادب دريو . فهنا ايضاً نجد حساسية حارة وجافة تلوّن السرد . والبطل كما هي الحال في رواية فيض القريحة هو الذي يحدد الرواية : اي من خلال تجارب شاب بورجوازي ـ اسرة على شيء من العظمة والاهمية ، مثيرة ، ونساء هاربات حائرات غامضات غموضاً مزيفاً ، والتزامات سياسية مخفقة وأوائل مشقات المهنة ـ ارادة ارستقراطية وصفاء غاضب ، يعدّله حنان ساخر : « لقد اعترف أوليفيه مالنتريد بأخطائه وأقرّ بافراط روحه الرومنطيقية ، كان يرى الحياة من زاوية مفجعة ، اما الآخرون فقد كانوا يظهرون له ، على نقيض ذلك ، صبراً عظيماً[1] » . ان « الولد الكئيب » في الرواية المستهترة ، كأنه شكل من اشكال البطل الرومنطيقي ، يلطّف ويحمل على عاتقه العنف الذي كان « الفارس » يحاذي به العالم : ان القوة والغضب اللذين ضعفا باحتكاكهما بالعالم ما يزالان سلاحين يخشى بأسهما حين نوجههما نحو

(١) روجيه نيميه : الاولاد المكتئبون ص ١٣٤ غاليار .

ذاتنا . ان الناس ليعيشون فساداً بكل الافكار البسيطة الناجحة[1] » .

ولقد رقت الرواية المستهترة اذ تخلت عن الوقاحة في سبيل نوع من الكآبة. وان الموضوع نفسه قد يتحول الى شيء لا يكاد يذكر كما هي الحال في رواية (حكاية حب) لروجيه نيميه ، او في رواية (الحب الكئيب) لبرنار بانغو . وليس لرواية (ايتام أوتيل) من موضوع في عالم المراهقين البورجوازيين الانيقين على نحو متواضع ، التافهين الساذجين ، المتيقظين ، الا موضوع غراميات لورنس ورولان ، الحائرة : فهما ايضاً « اولاد مكتئبون » وقد صارا وحيدين نهائياً مسجونين في ذاتهما المتيقظة ، ولأياً ما يلتقيان ويتماسان دون ان يصطدما فعلاً ، ويسعيان عبثاً ان يلتئم شملهما : « فليصبح هذا الرحيل سباقاً فاني واجد فيه الطمأنينة . لم تكن لورنس تستطيع ان تمنع عني اعباء لا معنى لها كالسرعة وعدم الاستقرار والاعصاب المثارة. بينما كان ملل يسيل فينا نحن الاثنين (...) فهذه الجلسة الطويلة التي تناولنا فيها الطعام منفردين وقد فرضتها الرحلة بيسر ، كان لها ان تفضي بنا الى احتفال زوجي لا يستطيع الانسان ان يفلت منه . لقد كنا نجتاز الساحات كأننا سجناء مغلولون ، الواحد منا نشيط والآخر متعَب(...) عاجزين عن ان ينفصل احدنا عن الآخر ، عاجزين عن ان يتحمل بعضنا بعضاً[2] ».

ان الوقاحة تغدو سخرية ، وفيض القريحة يفسح المكان للتحليل . الا ان الاستهتار يستمر في البحث عن جملة باردة دقيقة كأنها منفصلة : « لقد خانتك امرأة ، ولن تذكر منها بعدُ الا ساقيها المرفوعتين . كان ذلك اول مشاغلي حين أعلمتني لورنس أنها واقعة تحت سيطرة رجل آخر . كنا في غرفتها ، وكان ذاك في الصباح . بسطتُ اسارير وجهي . فمع منافس غير متوقع تفرض القاعدة

---

(١) روجيه نيميه : حكاية حب ص ١٩٢ غاليار .
(٢) فرنسوا نوريسين : أيتام أوتيل ص ١٤٢ بلون .

علينا ان نهيء مخططاً جديداً[1] » .

واذا رغب فن الاستهتار ان يرهف وهو يرق سخرية فقد افضى الى شكل مصطنع ساخر مما كانوا يسمونه فيما مضى برواية التحليل . وكل شيء يغدو فيها جاهزاً آنذاك لمجيء رواية لويز دو فيلموران العصرية ، او رواية فرنسواز ساغان المبهمة .



ان تصنعاً سيكولوجياً وعصرياً قد نقل الرواية المستهترة من الفظاظة الوقحة الى نوع من الرقة المتجمدة . ولم يعد فيض القريحة يعبّر عن نفسه هنا عن طريق تدخل سافر لراوٍ مألوف جداً بل عن طريق مهارة انيقة . ان هذا العالم الروائي المستهتر الواعي يكشف عن نفسه وهو يحاكي اسلوباً خاصاً من اساليب القرن «الثامن عشر» : برودة واناقة وعنف بينما يتأكد المقصد الارستقراطي : « كانت السيدة ... في كثير من الرقة ، اكثر الناس اناقة في عالم يقوم فيه نجاح المرأة وسمعتها على اناقتها أكثر مما يقوم على جمالها[2] » . ان حكاية لويز دو فيلموران الصغيرة (السيدة...) كانت اولى تلك الروايات، وعسى ان تكون أكمل تلك الروايات التي يستحضر فيها الكاتب بمهارة وينقل «اسلوباً» يذكّر بأسلوب (لاكلو) و (كريبيون) و (كونستان) . والموضوع نفسه يريد ان يكون موضوعاً عنيفاً تافهاً ساخراً : حكاية لعبة اهداها السيد... الى السيدة... ثم باعتها هذه خفيةً ، وابتيعت لتشويش السيدة ... وأهديت الى خليلة زوجها ... انها خيانات زوجية ارستقراطية ، وجفاف ساخر عصري ، وافراط في رهافة الرواية السيكولوجية الباردة، انه شكل كامل مزيّف، مجمّد على نحو ما، لرواية الاستهتار . والاستهتار يكمن هنا في « نبرة » القصة ، المقتبسة من الفكرة التي يكوّنها الناس عادة عن القرن الثامن عشر : نوع من غواية رواية

(١) فرنسوا فوريسين : أيتام أوتيل ص ٣
(٢) لويز دو فيلموران : السيدة ... ص ١٠ غاليار .

(العلاقات الخطرة) . وكان راديغه اول من أغري بذلك قبل ثلاثين عامـاً في رواية (حفلة الكونت أورجل الراقصة) بفن المحاكاة هذا ، وبالحوار الحي الدقيق الذي اعتبر ذروة فن سيكولوجي قاس لامبالٍ : « كان السيد ... ما يزال يقرع باب زوجته الا انه دخل غرفتها دون ان ينتظر جواباً .

« سألها : هل كنت تأخذين قسطاً من الراحة ؟

« فأجابته : كلا ، فليس في قلبي تعب او راحة .

« وفهم من كلماتها هذه انها كانت عاشقة ، ولم يكن مخطئاً[1] » .

وتلا نجاح هذه الصنوف من المحاكاة زي طويل من القصة الباردة ، وغالباً ما كانت تُستعاد باسلوبهـا المتكلف المغري : « ان الصمت الذي التزمته السيدة دو بوميه بينما كانت مستسلمة لهذه التأملات ، قد احزن زوجها . ولقد لامها على هذا الصمت وهما ينتقلان الى الحجرة المجاورة « ليشربا القهوة » . وسرعان ما انسحب كل منهما . وبينما كانت السيدة دوبوميه ترافق ابنة اختهـا لمحت زوجهـا الذي بقي وحده في الحجرة الاخرى . قبّلت ابنة اختها بغير انتباه وفكرت في نفسها : « ينبغي ان اخدعه إن اردت ان اكون صالحة بالنسبة اليه[2] » .

ومع ذلك فسوف يوحي هذا الفن المبالغ فيه بعض المبالغة بالروايات الهزيلة التي يُقال فيها « مرحباً ايها الحزن » ، وبفن مريمي جاء على اثرها حيث تستعيد الرواية ، « مصادفة » حقيقة مؤثرة ومأسوية .



ان العنصر المؤثر الطفيف في حياة تافهة، هذا المؤثر الذي ينتمي الى «القصة» اكثر مما ينتمي الى الرواية قد وُجد نتيجة تطور الرواية المستهترة التي تمضي من أدب الشطار حتى ادب الحنين . ويبدو من باب المصادفة ان كتاباً لفتاة صغيرة ، لم تكن آنذاك قد بلغت العشرين من عمرهـا قد اعطت العـالم كله مناسبة كي

(١) لويز دو فيلموران : السيدة ... ص ٦٦

(٢) جانين درمز : « لا ينبغي ان تقول ينبوع قط » ص ٤٨ ـ فاسكيل .

يكتشف معنى حكاية كل ما فيها واضح مستغلق في آن واحد . لان رواية (مرحباً ايها الحزن) ـ رهافة عفوية لمؤلف يعتمد على بداهته أم عمل طويل في احكام الصياغة ـ كانت مردا خفيفا جيّد التركيز في عالم ادبي من الروايات التي لا شكل لها ولا حظ لها من الصياغة ، وبدت هذه « القصة » المطوّلة كأنها تكشف فجأة عن فن مريمي جديد وعن حساسية جديدة .

والحق فقد كان حسب فرنسواز ساغان عقدة نحيفة من «المآمي البورجوازية»، بيد ان النبرة اليسيرة البعيدة عن الاوهام هي التي فرضت نفسها اكثر من العقدة . كائن بشري صغير غامض قلق ومذعن مع ذلك ، يبلل يديه في ماء الحياة البارد دون خوف من ان يتسخ . انها ارتعاشة خفيفة ولكنها تحتوي مع ذلك ، على العجز الكامل : العجز عن العيش وحماقة العالم وتفاهته وطعم الحياة المزّ كما تقدمه بعض المقاطع التي تفيض بالحنين : « كانت السماء بيضاء فوق نهر السين الجالس بين الكراكي كأنه طفل كئيب بين ألعابه[1] » .

وان هذا الطفل الحزين مقيم ههنا كي يلخص العالم ، عالم الشطار حيث لا تستدعي احداث الحياة البشرية الا المزء اللاذع . كل ما في الامر ان هذا المزء كان عاصفاً في ادب الشطار الواقعي ، الذي جاء بعد سلّين ، وكان وقحاً وأشد رهافة في « رواية الفارس »، وأنيقاً وقوراً في الرواية العصرية التي حاكت صورة متخيلة عن القرن الثامن عشر ؛ وكاد يغيب لدى فرنسواز ساغان في روايتها « ابتسامة ما » .

وليس من أهمية للموضوع في هذه الروايات الهشة ـ وهو موضوع تعسفي ابداً ـ : فتاة وزوجة أب في رواية (مرحباً ايها الحزن) ؛ واسماك ميتة في حوض السمك الباريسي في رواية (خلال شهر ، خلال عام) ، حكاية الفتاة والرجل البالغ الاربعين في (ابتسامة ما) . اما تفسير الجمهور الكبير ، المولع البصير، بما فيه من مراسلين صحفيين ، الذي اراد ان يرى في هذا الادب «وثيقة»

(١) فرنسواز ساغان : ابتسامة ما ص ٣٩ جوليار .

عن « شباب اليوم » فقد كان تفسيراً مبالغاً فيه . فليس المقصود ، في الواقع ، في عالم صغير محدود من الكسالى والطفيليين ، واصحاب الدسائس اللطفاء او المخفقين الشرفاء، الا مواضيع كان يمكن أن يعالجها بورجه في عام ١٩٥٦ بعد ان يتعلم ألا يكون مدعياً وان يمس الموضوع مساً خفيفاً بدلاً من ان يعتمد على الوصف .

ولا يكمن سحر هذه الكتب الصغيرة ، المزّة على نحو بارع ، في هذه النقطة بل فيما تخفيه . وما من عنوان الا ويتطلب بعده وضع نقاط الاكتفاء التي تردد الناشر طويلاً قبل ان يضعها في عنوان (هل تحبين برامز...) ان هذه النقاط تحدد فن فرنسواز ساغان : فبعد دفعة العنف التي جاء بها أدب الشطار الأخاذ كان الناس يتمنون سحر اشياء تقال بلطف وعلى نحوٍ يكاد يكون خفياً ، في قصة موجزة جداً وبصوت فتاة . وكانت المعجزة انهم نجحوا في العثور على هذه الفتاة وانها كانت كما توقعوا ان تكون .



هذا الفن الذي جاء في حينه قد أعلن عن اقتحام « القصة » للرواية : فن الاعتدال بعد قرن من اللوحات الواقعية ، وبعد قرن من ادب الشطار المتحذلق . ولم يكن هذا الفن ، في الهامه ، يستطيع ان يُبنى الا على الاستهتار الواعي والاستهتار الكئيب .

فانكلترا التي لم تعرف قط فجور الفترة التي تلت سلّين قد استعادت هذا الالهام نفسه . فروايات هنري غرين تعتمد على استهتار واعٍ أيضاً وعلى واقعية صغيرة ساخرة من الحياة التافهة الضعيفة : تصوير غير شديد لمواضيع الفترة الراهنة ، تفاهة الرجال الناضجين ، وقلق الشبان اللامبالي ، والجهل المتبادل بين جيلين .

كما ان تجربة هنري غرين وتكوينه ، وهو بورجوازي صار عاملاً في معمل ، يشبهان تجربة ميشيل دو سان بيير وتكوينه ، فقد كان هذا الاخير نبيلاً وصار

قبطاناً . اما مهارته فتذكر بمهارة ساغان ، في عقدة رواية (لا شيء) البسيطة مثلًا : بما ان ابن جان وابنة جون قد عقدت خطوبتها فان جان وجون يقرران ببطء ان يتزوجا ايضاً . ان الحياة تفصح عن نفسها وتجري في المحاورات الدقيقة واللامبالاة المتشنجة : « في منتصف الاسبوع التقى فيليب وتريي وماري بومفرت في الحانة المحترمة نفسها قرب كنينتسبريج .

« قال فيليب بنبرة تنم عن القرف : ينبغي ان نصفيهم جميعاً .

« – من تقصد يا فيليب ؟

« – الجيل القديم كله .

« – رويدك! انني أحرص على ابي .

« – هراء !

« – اجل ، اني احبه .

« – انظري يا عزيزتي انهم بائسون . لم يجدوا ما يفعلونه سوى ان يتحاربوا خلال حربين ، وقد تلفوا حتى نقا عظامهم (...) انني اشعر انهم يحقدون علينا.

« – عليّ وعليك بشكل خاص ؟

« – نعم، بمعنى ما، فهم، بأنانيتهم القذرة، لا يفكرون بشيء ولا بانسانٍ غيرهم.

« – هل يزعجك عيد ميلادك دائماً ؟

« – كلا . مهما يكن من امر فأنا استطيع ان اتدبر امري بحيث اتجنبه .

« – اذن ؟

« وساد صمت طويل[1] » .

يكاد هذا الجو يشبه جو رواية (خلال شهر ، خلال عام) : مآسٍ صابرة ، لا تتحول قط الى مآس ، من خلال حوار تافه ، واعٍ . بل ان عنوان الكتاب (لا شيء) يدل دلالة واضحة على هذا العالم الصغير الحزين مع شيء من التهكم ، حيث ينوّه الرجال الناضجون بانطواء الشبان .

---

(١) هنري غرين : لا شيء ص ٨٥ – ٨٨ غاليار .

« قال جون بومفرت عن ابنته : انهـــا قاسية قسوة رهيبة ، ككل ابناء جيلها .

« – اغلب الظن ان هذه ليست خطيئتهم .

« – ربما ، ولكن ما سبب ذلك ؟

« – لا شك في انهم يخافون ان يشبهوا اهلهم[1] ... » .

كما ان جويس كاري قد مس الموضوع نفسه في رواية (الدرب الكبيرة) : « حين ارى آن ، ابنة ادوار هذا ، مبتهجة ، متلألئة ، تسير في الدنيـا كأنها لا تنتظر منهـــا شيئاً ، تدفعني شهوة الى ان أخزهـا بالدبابيس ، ولكن ما العمـل ؟ [2] » .

ومن ساغان الى هنري غرين مروراً برواية (الاولاد المكتئبون) لروجيه نيميه ثمة نمط في العيش واع جداً ، تافه ، غاضب ، الوجود الآيل الى اخفاقات صغيرة ، ولامبالاة صغيرة ، قد فرض على الرواية نهجاً فنياً دقيقاً جـداً . فلقد اختفى العنصر المأسوي للعقدة ، في تفاهته . ولم يعد التحليل يستطيع ان يسعى نحو العمق ، مـــا دام يطبق على كائنات متطورة جداً ، واعية جـداً حتى انها أصبحت ـ برضاهـا ـ سطحية . وتسيطر المهـارة آنذاك في الاشارات الخفية في اشد العبارات والحركات تفاهة ، وهذه التفاهة نفسها تعطيهـــا تأثيراً حزيناً : ويغدو الفن الروائي عناية دقيقة بالتفاصيل تريد ان تحصُرَ في مرورها ، من غير اطالات ولا توريات ، فراغ الوجود المز .



كانت تلك غاية ما وصلت اليه الرواية « المستهترة » . فهذه الرواية التي كانت وقحة وفظة في نشأتها قد صارت « حزينة » انيقة واعية ، فاكتسبت شيئاً فشيئاً في عملية البناء هذه لا الهـاماً جديداً بل معنى جديداً للمؤثر ، كما اكتسبت وهي

(١) هنري غرين : لا شي . ص ١٩

(٢) جويس كاري : الدرب الكبيرة ص ١٤ – البان ميشيل .

تتمحص ، نهجاً جديداً في السرد الروائي .

وهذه الرواية التي حددتها اهدافها حيث تغلب عليها ناحية تأثيرية خفيفة ونوع من الاعتدال قد اقتربت ، للمرة الاولى ، من « القصة » كما خلقها مربيه . وفي الفترة نفسها ـ بين عامي ١٩٥٦ – ١٩٦٠ عاضد الفن السينمائي هذا التطور الروائي . ففيلم (العشاق) للوي مال ، وفيلم (آخر الناس) لجان لوي غودار ، وفيلم (الطلقات الاربع مئة) لتروفو قد بنيت على تطوير مؤثر متحفظ ، محسوب بمهارة « لحكاية موجزة » .

ولم يعد الفن في السينما او في الرواية يقوم على « جمع وثائق » غزيرة ، او على واقعية نسخية ، او على « تصوير » دقيق مبسوط بسطاً مستفيضاً ، او على مأساة معالجة وفق القواعد . انه يتلخص آنذاك في الاخراج الغنائي على نحو تدريجي ، «وفي برهة واحدة من الحياة» موجزة جداً . وليس في فيلم (العشاق) الا نزيل فندق يقوم في احد القصور بمغامرة خلال ليلة واحدة ، ثم تتبدد اوهامه في الصباح . وقل الامر نفسه في رواية مرغريت دورا (الساعة العاشرة والنصف ليلاً في الصيف) فحوادثها تدور في ليلة واحدة : ففي قرية صغيرة قائمة على طريق مدريد التي اجتاحها السائحون العابرون يتوقف ثلاثة من الفرنسيين مساء ، رجل وامرأة سبق ان افترقا واكتشفا خداعهما وكانت تسافر معهما غريمة المرأة نفسها. كانت القرية في اضطراب : فرجال الشرطة الاسبانيون كانوا يطاردون فيها على الاسطحة شخصاً يدعي رودريكو بايسترا ارتكب جريمة عاطفية . وتعثر ماريا على الرجل المطارد ، في الليل ، وهي الزوجة المتروكة التي اضناها الارق ، فتلتقطه ، من غير ان تستطيع أن تبادله جملة واحدة ، وتحاول ان تساعده على الهرب . وفي الصباح ينتحر هذا ، ويتابع الثلاثي الفرنسي رحلته على الطرق في السيارة ...

انها قصة قصيرة وموحية ، حيث يتلخص كل شيء فيها في لحظة طويلة ... وكذلك فان فيلم (هيروشيما حبيبي) هو حكاية ليلة ، ليلة طويلة ، ليلة رئيسية ،

ينتهي معها كل شيء ، وبالنسبة الى العاشقين في هيروشيما كما في اللقاء الاسباني ، يتركز الماضي والمستقبل ويتمركزان في حاضر مؤثر : « سيبزغ الفجر بعد ثلاث ساعات ، لا شك ، في هذا الفصل من العام. وينتظر رودريكو بايسترا ، وهو واقف وقفة الموت نفسها التي اكتشفته فيها ، ان يقتل مع هذا الفجر[1] ». وهذا ما يذكّر بفيلم لأحد الرواد وهو فيلم (بزوغ النهار) لكارنيه ، و (بالليالي البيض) المدهشة للوشينو بسكونتي ذات الديمومة الهشة التي لا نهاية لها .

وكذلك فان ليلة واحدة تكفي في رواية (الكمان) للويز دو فيلموران ، ولم تكن تلك ليلة بل سهرة . شخصان فقط ، واسمان : فيليب وماريا . وكانت هذه فتاة من كندا على اهبة الالتقاء في (الساحل اللازوردي) بأخي فيليب ولن تقضي بباريس الا بضع ساعات حيث يستقبلها فيليب على انه يؤدي واجباً اخوياً . مطعم وملهي ليلي اختير مصادفة ، خمس ساعات فقط بين كائنين لم يكن احدهما يعرف الآخر ، ويشعران ، على نحو ضعيف ، بأن كلًا منهما ينجذب الى الآخر ، ويتحملان لحظة اغراء من موسيقا تافهة ، ثم ينفصلان ..: هل كانا على وعي بخطئهما أم كانا لامباليين ؟

كان هذا اجتياح القصة المؤثرة للرواية . وان الفن المريي الجديد يؤثر « مسيرة حياة » حيث تتركز كل «الظروف» التي درست دراسة مستفيضة، على « السيرة » الاجتماعية والسيكولوجية . ان يتجمع كل شيء في «ازمة» مصنوعة من « لقاء المصادفة » ، وهي في الوقت نفسه اللحظة التي يتصالب فيها مصير او مصيران . ان جانب «المصادفة» يتيح استعمال ديكور خاطف وتجنب التموضع البطيء . وفي هذه « الازمة » يتعرض الماضي ، والسيرة السابقة ، وتكوّن المأساة نفسها لنوع من التراجع يختصر الاوصاف الطويلة. تبدأ رواية (المحاضرة) لريمون جان بهذه الجملة الواضحة ، اليسيرة غاية اليسر : « في السادس عشر من

---

(١) مرغريت دورا : الساعة العاشرة والنصف ليلًا في الصيف . ص ٦٣ غاليار .

شهر نيسان ... ١٩٥ وصل ميشيل بوجار الى المغرب حيث كان عليه ان يلقي محاضرة[1] » . ولن يكون الكتاب كله الا هذه المحاضرة ، نهاية اليوم الذي ينبغي ان يحتوي ، رمزياً ، مغامرة كاملة وعالماً كاملاً .

لقد تغيّر معنى الديمومة : فنحن لم نعد « نتابع » حياة مـــا ، حادثة بعد حـادثة ، في سرد بطيء حيث يجري الزمـــان محتفظاً بكتلته وقسوته تتخلله تعليقات ، ان القارىء ليوضع في « حاضر مؤثر » أبدي وموجز معاً ، مكثف وعابر ، لانه في الواقـــع « معلـّق » وينعكس كل شيء في هذا الحاضر عن طريق استرجاعات وعودات مريعة الى الوراء : ليلة طويلة يقطعها الرجوع الى الماضي . أليس هذا ايضاً هو فن فاهيه كاتشا في رواية (طعـام الوحوش) (يوم الرب الشاق، ١٩٦٠) ؟ سبعة من المدعوين يحتفـلون بعيد ميـلاد في شقة مغلقة إبان الاحتلال الالماني ، ويطلب اليهم الجستابو ، بعد حادث اعتداء في الشارع المجاور ان يختـاروا من بينهم رهينتين ، وتنتهي السهرة باختيـار يقوم على الحظ وباعترافات واتهـام .

وانطلاقاً من هذه المقدمات ـ ايجـــاز مؤثر يلف فيه الحاضر الماضي ويكني عنه ، يتخـذ السرد المريبي قوة متسلطة . فهو يُبنى على « المفجـع الصرف » في رواية (الوعد) لفريدريك دورنمـات : شاهد على جريمة لم يرهـا كاملة ، تستحوذ عليه هذه الجريمة فينصب فخـاً لا نفع فيه ، للمجرم ؛ وان لملة العمل وحده ، بطابعه المهلوس يشارك في حركة « الحيـــاة في الحاضر » التي تميز القصة الحديثة الملومة المحوّلة « سينمائياً » .

ذاك فن الروائيين الالمانيين « جماعة عام ٤٦ » : مأساة ضمير ومأساة عمل . ففي رواية (الذئب بلا كلاب) لرودولف ديل نجـد رباناً ألمانيـاً لسفينة حربية يعرقل هجومـاً على السفينة التي يقودهـا اخوه الذي التجأ فيما مضى الى اميركا : وهنا يمتزج العمل مع امتحـان الضمير في الازمة الموجزة التي تكوّن الكتاب .

(١) ريمون جان : المحاضرة ص ٩ ألبان ميشيل .

وفي رواية (لا شيء مرئياً) لوالتر جنس نجد رجلين مفقودين على عوامة في المحيط الهادىء بعد معركة . ونرى خصامهما و'بحرانهما واحتضارهما قبيل الموت . وفي رواية (تقرير الضابط باكس) لجراشيم فرنو نجد مغامرة اثنين وعشرين ضابطاً ألمانياً في تقهقرهم من روسيا . وفي كل مجال نجد تركيز العمل واللغز المؤثر يفرضان نفسهما ، وفي كل مجال نجد « الحاضر » حكماً على « الماضي » . ويعارض السرد المبسوط الذي يتابع فيه القارىء حوادث مغامرة ما ، تكثيف المغامرة في فاجعة موجزة للضمير او للمصير .

وقل الامر نفسه في رواية (رمية نرد) لهنز ريس : اربعة بحارة غرقى فوق جزيرة مقفرة ، سيعيش منهم ثلاثة فقط . اين اختفى الرابع ، ومَن من رفاقه مرق منه هويته ؟ ان هذه « المأساة البوليسية » تتجلى قوتها بمقدار ما 'تعاش مع شيء من التراجع : ويعيش ويلعب القاتل ومنتحل الهوية « حظه الاخير » على رمية نرد[1] . ونحن نرى ههنا ان الرواية البوليسية التي تقوم على المبدأ نفسه كانت تبشّر في الادب الشعبي بهذا الشكل الجديد للرواية: حاضر يكشف الماضي ، رواية مصنوعة بأكملها من «الحاضر» ، وتتخذ «الحكاية» قيمتها بالنسبة الى هذا الحاضر المُعاش وحده . ولقد استعمل سيمنون هذه الطريقة في كثير من الاحيان استعمالاً ناجحاً . ونجد ذلك ايضاً في رواية (سيلفستري الحقيقي) لماريو سولداتي : يلتقي (بيراني) اثناء رحلة سريعة ارملة صديقه سيلفستري ، وفي ليلة واحدة (لوضوع الليل المتصالب بالاعتراف والتصميم أبداً) يكتشف الحقيقة المتعلقة بالماضي . واننا نجد جاذبية هذا الموضوع الذي كان جيدو بيوفاني من اوائل الذين استعملوه في رواية (شفقة بشفقة) ، موضوع الاعتراف الليلي . وكيف لا نفكر ههنا بالليلة التي لا نهاية لها في (هيروشيما حبيبي) و (الليالي) لفيسكونتي ، و (الليل) لأنتونيوني ؟

(١) هنز ريس : رمية نرد ص ٢٤٤ البان ميشيل .

ان لملمة الحاضر هذه ، الديمومة المُعاشة مع تضميناتها ، تشكل تأثيرا واضحاً على الفن السينمائي . ويستعيد السرد المرئي على هذا النحو مبدأ «الازمة» التي كانت المأساة قد عرفتها من قبل .

لقد أثرت المأساة الكلاسيكية على الرواية ، لا في القرن السابع عشر ولا في القرن الثامن عشر ، ولا على نحو مباشر ، بل عن طريق التأثير في « التربية المدرسية » التي قامت بها بشكل متأخر في القرن التاسع عشر وفي مطلع القرن العشرين. حمل سيكولوجي يتصوره الكاتب على انه آلية منطقية، وتحديد العقدة بالطباع والطباع بالعقدة ، وتكوين عالم مغلق . وكان حصيلة ذلك كله ، مع الاسف ، بول بورجيه .

استعادت الرواية اذن من المأساة «هذه الآلية» وذاك«التلاحم» السيكولوجي اللذين يبدوان لنا اليوم خاطئين ، ولكن « تكثيف المؤثر » في المأساة ولملمة الديمومة فيها لا يبدوان لنا كذلك . لان الرواية ارادت أن تضيف الى المأساة « وثائقية » اجتماعية وتاريخية ، اما رواية القرن التاسع عشر فقد استعارت منها المعقولية الظاهرية والمنطقية الضيقة لسيكولوجية عقلانية سخيفة . ان الرواية تهمل ، على وجه التدقيق ، فن « الحاضر » هذا ، والديمومة المعاشة (لقد وضع كل «ماض» بين هلالين) التي توجد فيها ايضاً .

وليس من المدهش ان فناً « تمثيلياً » جديداً ، ذا دعائم بصرية ، خاصاً « بالمؤثر المباشر » ، وهو السينما ، راح يقدم للرواية فرصة جديدة لتتخلص من الاسلوب المنطقي في السرد ومن اثقال الوصف والسيرة ، لكي تكتشف ان القارىء ، حين تُستحضر امامه الحياة البشرية ، انما تستحوذ عليه «أزمة» مُعاشة على نحو غير مباشر ، اكثر مما تستحوذ عليه سيرة بطيئة مرويّة مع ظروف اشخاص الرواية ...

ولقد حمل تأثير السينما الى الرواية المحوّلة الى قصة مطلباً جديداً : «الحضور». فقد صار على «الشخصية» ان تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة ، المُعاشة

في «الحاضر» (لا في ماضٍ قصصي) او عن طريق الصوت والخطاب ، والمونولوج وامتحان الضمير ، لا على انها انسان « تروى حكايته » بل على أنها « فرد حاضر اثناء قراءتنا » .



ان المزج المـــاهر للحاضر البصري والصوتي ، والماضي المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة ، قد سمح لنـا اتجاه جديد بالاحساس به بكل نقائه . وهذا الاتجاه هو الذي سُمي « بمدرسة الصوت » . هنـاك نجد كائناً يتحدث عن نفسه في حكاية تاريخية في اغلب الاحيـــان . واذا أردنا ان نلجأ الى الكاريكاتور قلنا « يتغرغر » ، في الحاضر ، بذكرياته ، وبفحص ضميره ومذكراته . ان رواية (مذكرات ادريان) لمرغريت يورسنار هي المونولوج البطيء ، واليومية المحرّفة ، شبه الحاضرة ، شبه الماضية ، لرجل لا يني ينقل تجربته الى سجل صوته . وان ما يعنينا هو تبديل الصوت في هذه الرواية الخطابية التي اعادت اكتشاف الخطاب الداخلي الذي كان الشعراء يستعملونه فيما مضى .

ان رواية الخطاب الداخلي تشكل تأملاً وصورة مثالية عن الحيـاة اكثر مما تشكل نسخاً مختزلاً عنها . فبدلاً من ان تقدم لنا في فوضى ادب الشطار او في كآبة الحيـــاة ، تعود فتصبح حاجة الى التأمل والتركيز واستعادة الانسان نفسه بنفسه .

ان أهم ما في هذه الكتب يغدو آنذاك في « النبرة » وفي « الغناء » الباطني الخطابي معـاً الصادر عن كائن يعيد التفكير في نفسه . وليس الموضوع موضوع تحليل ولا مونولوج داخلي بالمعنى المألوف للكلمة بل « خطاباً داخلياً » ، مركّباً متأملاً ، محكماً ، حياً ، رفيعاً. انها نبرة « المذكرات اليومية » ولكنها بعيدة عن المألوف ، قد رُفعت درجة كما في هذه الوصية الشفهية لبيركليس : «ان حياة انسان لا تُحاسب على هذا النحو ، حتى في اليوم الاخير . فهي لا يمكن ان تتخلص من نظرة واحدة . انني أضيع في حياتي . وأروي لنفسي خلال ساعات

طويلة من الارق ، حكايتي الخاصة . وآزينها بالبواعث والدوافع والارتباطات ، هناك حيث يسود الارتجـال والقدر والمصادفة . آنني اصنع قصة لنفسي ، تتعلق بالاسطورة وفحص الضمير وبكتاب الحسابات في آن واحد[1] » .

ان الطريق مفتوحة هنا على الرواية « الراديوفونية » ، وهي شكل حديث لليوميات الذاتية : مرغريت يورسنار ، جاك دو بوربون بوسه ، فنتيلا هوريا ، ميشيل بوتور... ان «حضور» البطل مضمون «بصوته» ولحنه ومسيرة الاعتراف أو الخطـاب ؛ وفوق هذه الخلفية يستعيد « قوانينه » الا انه يتطور في حاضر مستمر . وهذه هي الطريقة التي اتبعت في فيلم (هيروشيما حبيبي) .



ان نهجاً فنياً آخر ، سينمائياً ـ روائياً يمكن ان يُخلق ، لا على « الصوت الخلفي » ، ثرثرة الضمير الذي قد يبدو انه حيلة ـ في الرواية او في الفيلم ـ بل على « تتالي الصور » : على نظام للصور ليس سلسلة منطقية مترابطة ، بل سلسلة مهلوسة. والواقع ان آلان روب غرييه ، مؤسس الرواية الجديدة ، حين يحاذي السينما بـ (السنة الاخيرة في مريناباد) فان هذه الفكرة المهلوسة تفرض نفسها وتخلق «عمق» الفيلم . وتلك كانت ايضاً ، على نحو آخر ، محاولة «الانطبـاعيين» الانكليز في زمن كاترين منسفيلد وفرجينا وولف ، بيد أن النزوع نحو الصورة كان قد تفتت لدى الروائيين الذين أفرطوا في الاهتمام بالحياة « الداخلية » .

وعلى نقيض ذلك نجد تقديم الصور الطـــاغي اللامنطقي موجهـاً نحو العالم الخارجي لدى كاتب كبير كـ (غاسكار) مثلاً . فرواية (البهائم) ورواية (زمان الموتى) تستحضران في قليل من الصور البالغة التأثير عالماً قاتماً وأحمق . وكل ما فيها منقول ببرودة كافكا الدقيقة ، وبأسلوب بصري وغير واقعي في آن واحد. ان الحقيقة تستحضر بعريهـا المعتدل والقاسي أكثر ممـــا تستحضر بارتجافهـا ،

---

(١) جاك دو بوربون بوسه : الأوليمي . ص ١٦٩ غاليار .

ويستعمل غاسكار لكي يصنف اسبانيا التي تسحقها الشمس ، فراغاً وصمتاً اكثر مما يستعمل اصواتاً وألواناً « قرية بلا منازل ، ورجال بلا نظر ، وصيف لا نهاية له ، ويتجمع ذلك كله في شكل من الابدية [1] » . ذلك بأن «التقطيع» وتتالي « المخططات » لا تخضع لمنطق السرد ، بل الى القوة الطاغية « والحضور» المهلوس لعالم خارجي كثيف وفارغ معاً ، غير انساني ، قاس . ان كل صورة هي صدمة انفعالية ، غير عادية مفاجئة ، على حين ان « الموضوع » مملم في نوع من الهلوسة : مقبرة للسجناء في رواية (زمان الموتى) وموت الحيوانات المفاجيء أمام السادية البشرية في رواية (البهائم)، ومهنة يغدو البشر فيها مجانين، في بياض الجدران الصارخ ، في رواية (شموس) . ويصبح السرد سحرياً بصفائه وتفرّده . ان الشاحنة (شموس) ليست الا حكاية رجل اكتشف ينبوعاً في حفرة الكهف الذي يقيم فيه ، ثم اخفى اكتشافه . هذه هي القصة كلها . انه لحدث عجيب فريد ، خفي كذلك ، كأنه كهف في كتلة الوجود ، ونوع من المتعة الباطنية ...



وقد يكون البطل في هذه الروايات صانعاً اسبانياً فوضوياً معزولاً يعيش في الكهوف ، كما في رواية (شموس) لبيير غاسكار؛ او شاباً بورجوازياً من شبان المجتمع يتردد على مطعم مكسيم كما هي الحال لدى لويز دو فيلموران ، او طيارين وقعوا في ضائقة كما في رواية (لا شيء مرئياً) لوالتر جنس ؛ او مغامرين في بحار الجنوب لدى هنز ريس في رواية (رمية نرد) او محامياً من ميلانو أنيق الهندام لدى ماريو سولداتي ، او صغار البورجوازيين الفرنسيين المعرضين للخوف لدى فاهيه كاتشا ، وسائحين شبه مضحكين واسبانيين مفجعين لدى مرغريت دورا ، ومهما كانت الاشخاص والمواضيع مختلفة فاننا نجد في هذه الجمالية الجديدة للسرد الموجز الحاضر السينمائي قاسماً مشتركاً : الاستحضار الوجيز

(١) بيير غاسكار : شموس . ص ١٠ غاليار .

المعتدل ، والديمومة ، والجلاء ، و «الحضور» بدلاً من «التاريخ» .

وباستثناء بعض النصوص لكاترين منسفيلد ، وباستثناء مريميه ، وموباسان ، وغوغول ، وبيرنديللو ، وبيلنشي وعدد من الايطاليين فان « القصة لم تؤثر في « الرواية » اما السينما فانها تدفع الرواية اليوم بتأثيرها .



ومع ذلك فأمام السرد المريمي ، المفجع المملم او المهلوس ، الذي يستمد منه من الاحساس «بالحاضر» فان «الحكاية» و «اللوحة الشمولية» والواقعية المباشرة بلا تركيز فني قد فقدت امتيازها .

والواقع ان العنصر التأثيري الجديد هو فن يفوق التحضّر . فلويز دو فيلموران لا تصور الا اناساً عصريين . وحين يستحضر بيير غاسكار الفلاحين الاسبانيين فانما يفعل ذلك باعتباره « فناناً » يستمد من هذا مادة فلوبيرية .

ويبقى في العالم الحديث حقل روائي واسع خارج هذا الفن : الاهتمام « المباشر » المألوف الذي يستطيع الروائي ان يوجهه نحو أتفه صورة من صور الشقاء البشري فيصنع منه آنذاك وثيقة لا اثراً ادبياً . ولقد اكتشف الادباء الاسبانيون والايطاليون «واقعية جديدة» تحت تأثير بعض الروائيينالاميركين الذين رسموا ، بنهج فنية جديدة قفا الولايات المتحدة الاميركية كما اكتشفها الروائيون الجدد في البلدان الحديثة ، المتخلفة غالباً ، وهكذا فان « الرواية الشمولية » القديمة ، الاجتماعية الوثائقية الواقعية ، قد عادت فظهرت بشكل مجدد مُعارضةً مرامي السرد المريمي الاكثر « فنية » .

الفصل الثامن عشر

الواقعيون الجدد

الواقعية الجديدة : «تركيب» للواقع .

- الاصول : دوس باسوس ، واقعية الاميركيين العنيفة .
- ولادة الرواية الاسبانية بعد عام ١٩٥٠ .
- الحياة الجماعية : ارتورو باريا ، فرنندز دو لاريغويرا ، ج.س. أربو، كاميلو جوزيه سيلا ، رفايل سانشز فرلوزيو .
- المظاهر الوضعية للعنف: جيزوس فرنندز سانتوس والتحمس للعيش.
- الرواية باعتبارها تحليلاً نفسياً للمجتمع .
- الواقعية الايطالية : اينيازو سيلوني ، كارلو ليفي ، ايليو فيتوريني .
- الواقعية الحضرية : فاسكو براتوليني .
- ألبرتو مورافيا والفجاجة السيكولوجية .
- القسوة والاعتدال .
- الملامح العالمية الواقعية الجديدة .
- نحو طبيعية كونية .

ولدت الواقعية الموضوعيـة من واقعة جديدة في البلدان اللاتينية ، كما في اميركا ، وفي افريقيـا وآسيا منذ زمن قريب بلا عدوى : فللمرة الاولى يعمد كتّاب يتكلفون الثقافة ـ كمعظم الكتاب ـ الى نقل حياة البسطاء دون «ميل» اليهم ، صنيـع زولا مثـلًا . فيتخلون عن « اسلوب » الوصّـاف البورجوازي : الشعور بالتفوق ، وغمز الجمهور هذا الغمز الذي لم يفتأ يسرد حياة أمي بوساطة رجل متعلم ، ومن هنا نشأ تباين ثابت ونوع من « الأبوة » العطوفة في القصص ـ التي يظل الفونس دوديه اوضح مثال عليها. وفي هذه النقطة قام خطأ «واقعية» القرن التاسع عشر وعصبتها : فحياة البنـاء كوبو تسرد في الرواية باسلوب زولا المثقف ، وحياة فلاح من صولوني توصف بأسلوب موريس جنفوا الرقيق . وان ما ينتج عن ذلك ليس دائمـاً الحيــاة التي يعيشها كوبو ولا مشاعر الحياة لدى شخص من صولوني بل شفقة السيد زولا ، ومعنى الشيّق لدى السيد جنفوا ... وكان الروائي ، يمثل الى حـد ما ، دور سيدة من سيدات الحنان او عالم جمالي حين يزوران الفقراء .

أما ارسكين كالدويل واينيـازو سيلوني وكاميلو جوزيه سيلا او رفايل سانشز فرلوزيو فقد منعوا تدخل المؤلف ، فهم ينقلون الوقائع ـ الصغيرة في بعض الاحيـان ـ دون ان يفرضوا على الكتاب رؤية شاهد مثقف للحيــاة المقفرة ... ولم يعـد الروائي ـ بكل مفاتنه واسلوبه الجميـل ـ راوياً بل مجرد آلة مسجلة ؛ وليس يظهر « فنه » الا في اختيـار المشاهد وفي « تركيبهـا » . ملهى في مدريد عام ١٩٤٢ بمن فيه من فقراء ومدقعين ، يتحـدثون مصادفة ،

ويهين بعضهم بعضاً في بعض الاحيان . « صاحب مطبعة حديث العهد بالغنى يُدعى فيغا . دون ماريو دو لافيغا ، يدخن سيكاراً كأنه سيكار دعاية» ويسعى رفيقه الجالس بجانبه الى الطاولة ان يبدو لطيفاً معه .

« — ان السيكار الذي تدخنه لطيّب الرائحة يا عزيزي !

« فأجابه « بلهجة فخمة » دون ان ينظر اليه :

« — انه ليس بسيء ، فقد دفعت ثمنه دورو .

« وكان يجلس الى الطاولة المجاورة رجل نحيل الجسم باسم الثغر ودّ لو يقول شيئاً ما نحو « انت محظوظ » ولكنه لم يجرؤ على ذلك ، لقد خجل في الوقت المناسب لحسن الحظ ، فنظر الى صاحب المطبعة وابتسم مرة اخرى بتواضع وقال له :

« — دورو واحد؟ قد يقدر المرء ان ثمنه سبع بستاس على اقل تقدير(...)

« — هل تريد ان تدخن واحداً منه ؟

« — هراء !...

« فابتسم فيغا قليلاً كما لو انه نادم عما سيقول :

« — حسن ، اشتغل كما اشتغل انا !

« وأطلق صاحب المطبعة ضحكة قاسية عظيمة . فكفّ الرجل النحيل الباسم الجالس الى الطاولة المجاورة عن الابتسام[1] » .

انه لمشهد قصير مؤثر قاس ، لا دلالة له الا اذا اردنا ان نرى فيه فظاظة عامل ـ تاجر تجاه انسان عاطل عن العمل . وقد ُقدّم هذا المشهد في رواية مباشرة ، بلا تعليق ، الا ببضع مقاطع تفلت من الكاتب الذي لا يستطيع ان يمتنع عن تقديم التفسيرات ، الا ان اسلوبه هو اسلوب السينما حيث تتكلم الصور والمحاورات وحدها ؛ امـا دلالة هذا «التتابع» والحكم الاخلاقي الذي يمكن اطلاقه عليه ، والتأملات التي يثيرها فهي «منوطة بالقارىء» ، كما يحدث للمتفرج

(١) كاميلو جوزيه سيلا : خلية النحل . غاليار ١٩٥٨ .

امام الشاشة . فالمخرج يختار الصور ، لا شك ، كما يختار النص الذي سيقوله الاشخاص ، الا أنه لا يستطيع ، الا في حالات استثنائية ، « ان يعلق » على ذلك كله .

وهذا هو النقيض التام لرواية القرن الثامن عشر بل لرواية بلزاك نفسه . فما من مقطع في رواية (كليفلان) او في رواية (مانون ليسكو) الا ويأتي فيه المؤلف « شخصياً » ليدعم العنصر المؤثر في المشهد ، ويحلل ردود افعال ابطاله ويصدر عليها حكمه . وما من عقدة في (الكوميديا الانسانية) لا يستخرج منها الروائي « بنفسه » الفلسفة الاجتماعية او الخلقية . وكان « التحليل » في رواية عام ١٩٢٠ ما يزال يبيح للروائي ان يلج اخفى افكار بطله ويعلق عليها ويشرحها .

اما الواقعية الموضوعية ، فقد عمدت ، على نقيض ذلك ، الى حذف كل تدخل . وعلى القارىء وحده ان يقوّم ويشعر ويحكم . فلم يبق هناك من « يقوّم » القطعة كما لم يبق هناك من « كاتب » تشكل جملته واسلوبه تفسيراً للمادة المستحضرة . فالروائي ، كالمخرج في السينما ، لم يعد يعبّر عن نفسه الا عن طريق « اختيار » المشاهد . بيد انه لم يعد يعيرها « صوته » .

وان ما اختفى من الرواية هو صوت الراوي ـ وأسلوبه اذاً ـ وغدت الرواية مجموعة متتالية من الاحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة ـ أو بالاحرى قطعت ـ في نقل حيادي للواقع : انه « تركيب للحوادث اليومية » .



وكان روّاد هذا الاتجاه ، بهذا المعنى ، هم «الروائيين الاميركيين» . ومن المستحسن ان نلاحظ وجود بعض الفوارق : ففولكنر مثلاً ، باهتمامه بالشعور والمونولوج الداخلي يقف في الجهة المناقضة تماماً لهذا الاتجاه ...

ولكن همنغواي وكالدويل ودوس باسوس وداشيل همت وشتاينبك ، قد تبنوا في اغلب الاحيان ـ تحت تأثير السينما او قبل هذا التأثير ؟ ـ اسلوب

الواقعية الموضوعية. وليس في ادب كالدويل غير المحاورات والاحداث، الاعمال والتصرفات. ان الروائيين الاميركيين لا يقدمون لنا مشاعر أشخاصهم او أفكارهم بل الوصف الموضوعي لأعمالهم واختزالاً لكلامهم، وبكلمة موجزة محضراً «لسلوكهم امام موقف معين»[1].

والواقع ان كل شيء معين في هذه الرواية على طريقة التعداد الحيادي، وتكديس الاحداث، و «تسجيل» الحياة: حاضر باهت، خائر في اغلب الاحيان، متسلط غاشم، قائمة من الاحداث الانسانية، غير ذات معنى في ظاهرها. انها سيطرة الجملة القصيرة: ونقل اشد الشعور بدائية، الشعور الذي يتمرد على «التحليل»، ولا يستطيع ان يروي شيئاً الا بأن يقول: «فعلت هذا ... ثم ... ثم ...» ما من جملة موصولة، وما من «أفكار» او طرافة او تعليق: «وجد مارك نفسه قد قُدّم لفتاة سمراء ذات وجه عريض تدعى انكرناسيون (نقطة). كانت ثيابها نظيفة وشعرها ذا سواد لامع (نقطة). حيته بابتسامة ساطعة (نقطة). داعب خدها (نقطة). شربا البيرة في ملهى وخرجا (نقطة). كان مع بابلو فتاة ايضاً (نقطة). ظل الآخرون في المرقص[2]». وليس يستطيع الانسان ان يكون اكثر بساطة من هذا اذا اراد ان ينقل الاحداث والاسلوب وتفاهة الاشخاص نقلاً بدائياً. ولكن دوس باسوس يود ان يفجّر من هذا الواقع الحيادي الحقيقة البدائية الاساسية للحياة الجماعية.

والحق ان «الكتّاب الاميركيين» (وهذا تعبير يدل على الجنس فيه شيء من التجاوز) يتقصدون اختيار اشخاصهم من الكائنات البدائية التي تتمتع بشعور منعكس محدود جداً. واذا كان بطل رواية (وداع للسلاح) لهمنغواي جديراً بأن يعيش مغامراته، داخلياً، فان ابطال (الذين يملكون والذين لا يملكون)

(١) كلود ـ ادموند ماني: عمر الرواية الاميركية، منشورات دوسوي، ١٩٤٨

(٢) جون دوس باسوس: المتوازي الثاني والاربعون. (التعليقات الموضوعة بين هلالين ليست من النص الاصلي).

ليسوا كذلك . فشعورهم المنعكس وقدرتهم على التحليل الداخلي لم يتطورا قط او غرقا في الويسكي. ان شتاينبك في رواية (فئران ورجال) و (عناقيد الغضب) ـ او بالاحرى يستحضر ـ عمالاً موسميين ، كما يصور كالدويل فلاحين بؤساء منحطين في رواية (طريق التبغ) او في رواية (ارض الله الصغيرة) : فهذان الكاتبان يختاران ، وكأنهما يجدان متعة في هذا الاختيار ، كائنات من الصعب تحليل شعورها ، على قدر ما لديها من هذا الشعور ...

ولقد كان هناك ، لا شك ، نوع من النزوة المتعلقة لاارادياً بالأبله القروي الذي أظهر نحوه الروائيون الاميركيون نوعاً من الود لأسباب شتى تتعلق بهم وببلادهم . ولكن الرواية بحيلة الموضوع هذه قد سلكت طريقاً جديداً ، فقد تخلت عن كل شكل من اشكال التحليل لكي لا تقدم من الانسان الا ردود فعله الخارجية . وقد يقال ان هذه طريقة . وقد كانت فعلاً طريقة ، حتى لو استعان الادباء ، بشيء من الادعاء ، « بالنظريات السلوكية » . ولكن هذه الطريقة أنتجت نهجاً فنياً في الكتمان السيكولوجي والواقعية الفظة . وان الفن الذي لا يُظهر من الاشخاص الا « حركاتهم » ، ويصمت عن اظهار أفكارهم قد خلق لنفسه شيئاً من « الضيق » ولكنه ضيق «إلهي» قد يكون نافعاً كالبحر الطويل في الشعر. ويستعمل «جيمس كان» في رواية (الساعي يدق الباب مرتين دائماً) وألبير كامو في رواية (الغريب) هذا القسر للتعبير عن معنى القدرية ...

ومن جهة اخرى فان طرح التحليل ، والموضوعية الباردة ، ورفض الاسلوب لدى «الروائي» والميل نفسه الى السعي الى تصوير المحرومين ، من غير خيانتهم ، تصويراً ابوياً ، كل ذلك جميعاً كان له اثر حاسم في خلق اسلوب روائي جديد : اسلوب يسمح باعطاء الاحساس العنيف بحياة الجماعات البشرية المتخلفة : عمّاري الولايات المتحدة الاميركية ، والفلاحين المتخلفين في اسبانيا وايطاليا ، والخلاسيين والهنود في دول اميركا اللاتينية .

ففي هذه البلدان تطورت الواقعية الموضوعية . اما في وسط اوروبا وشمالها،

كفرنسا وانكلترا والمانيـا الخ... فلم يكن فيها بائسون من أبناء البلد ، ثم ان المثقفين قد تحددوا بحياة ادبية قوية متمركزة في ادب اكثر زيفاً ... اما في البلدان التي يسيطر فيها تفاوت اجتماعي كبير وابداع أدبي اقل انقباضاً ، فقد كانت الحاجة الاساسية في منتصف القرن العشرين الى هذه الرواية ذات الهدف النبيل والاسلوب البارد ، القوية بمحتواهـا ، حيث يتصل المثقف المعزول اتصالاً مباشراً بالآلام وبكثافة حياة الشعب ، ويتمنى ان يعبّر عنها بفجاجتها : سيرو أليغريا وهنود منطقة البيرو العليا ، غبريال كاسكسيا والخلاسيون في الباراغواي، اينيـازو سيلوني وفلاحو جنوب ايطاليـــا ، جيزوس فرنندز سانتوس وفلاحو اسبانيا ، جوان غويتيزولو وشعب مدريد الضعيف .



ليس هنـاك اي فن مرئي في الواقعية الاسبانية الجديدة التي ازدهرت فجـأة منذ عام ١٩٥٠ . ليس الا الاستحضار المباشر لحياة اجتماعية قاسية كثيفة مخنوقة من غير تدخل المؤلف : في قرية على تخوم بلنسية مجموعة من الرجال ذات ملامح غامضة ، مغاظون يعيشون في الظـلام ، وتلك ساحة القرية حيث يبـاع فيها ، بالمزايدة ، الماء النادر والحق في استعمال قناة صغيرة ساعة او ساعتين في الاسبوع لسقاية الارض :

« مئة نُقرة ، مئة رأس ، مئة رجل .

« كلهم مثله : مبهورون ، مستعجـلون ، قلقون ؛ مُعلـّقون بالمزاد . هل يزيدون على اكبر عرض قُدّم أم يدفعون مثله، أم يظلـّون في الجهة الاخرى؟ ان النـاس يتزاحمون ويهمهمون بين اسنانهم بالمبلـغ الذي حُسب الف مرة ، على الدرب والدرج والطريق ، قبل أن يمضوا فيستدينوا . انهم يعيدون حساب الاوراق بأطراف اصابعهم ويرقبون بعيونهم ألا يراهم او يفاجئهم احـد . انهم يودون التأكد من المبلغ ومن العدد ، ومن مدى امكانية الاخفـاق في الحصول على المـاء لسقاية الاراضي التي تموت ببطء . الافواه جافة ، والشفـاه مزمومة ،

والوجوه منقبضة ، والايدي والركب ترتجف وتضطرب وتنمّل فيها دقيقة الانتظار .

« وثمة في صدر المكان المنصة والطاولة والصليب والرجل[1] » .

ان كل ما في الاسلوب يذكر بسيرة مالرو المقطّعة التي تكاد تخرج عن نحو اللغة ، وبالعمل المُعاش على نحو مباشر : « هل يزيدون على اكبر عرض قُدّم ؟ ان الناس يتزاحمون » . الا ان الموضوع والهدف مختلفان . فقد اختفى شعور البطل الرئيسي المغتمّ . والقلق الكثيف هو قلق الكتلة البشرية . ان الواقعية الاسبانية الجديدة تصوّر الحياة الجماعية او الحياة الجماعية المُعاشة على مستوى جماعي اذا اردنا الدقة : استحضار مباشر للحياة ، في وضعها العنيف ، وللقرى الصغيرة القاحلة ، وللرجال القساة المعذبين في الريف الاسباني من غير تأنقات ادبية ؛ والمادة الجديدة التي تقدمها كتلة المدن الكبيرة، بصغار موظفيها ، وعمالها المختصين ، والبائعات وفتيان السباق من جهة اخرى .

ان الرواية الاسبانية الجديدة تنقل هذه المادة دون ان تزينها بل دون ان تفسرها . فاسبانيا مع جزء من ايطاليا ، هي البلد الغربي الوحيد الذي يصوّر فيه الكتّاب المثقفون اشخاصاً غير اشخاص المثقفين او البورجوازيين . ان القضية هنا هي قضية رواية تجد في « الطبقات الدنيا » مادة انسانية اشد غنى واكثر من ان تكون نوعاً ادبياً من ادب الاحتجاج الاجتماعي: فالفلاح الاسباني او الموظف الاسباني الصغير هما « انسانان حقيقيان » في اسبانيا اكثر من اي بورجوازي وارستقراطي ومثقف ، يعيش في عوالم مفتعلة . أضف الى ذلك ان اسبانيا هي اكثر البلاد الغربية حساسية بالمؤثر والمأساة البشرية (اي الفردية او الاجتماعية ، المادية او الروحية) التي تشكل مصير البشرية الخاص ؛ انها البلد الذي ينظر فيه الناس الى المصير نظرة مأسوية .

---

(١) كاستيلو نافارو : موت بالمزايدة . منشورات دوسوي ١٩٥٧

لقد عرفت هذه الواقعية القاسية بعض الروّاد قبل ان يثبتهـــا المدّ الكبير حوالي عام ١٩٥٠ . فقد كان من نتائج الحرب الاهلية انهـــا فصلت المثقفين الاسبانيين عن الفلسفة والنزعة الجمالية اللتين كانتـــا تميزان جيل ١٩٣٠ ، وكان اول هؤلاء الرواد احد الفـارين من الحرب الاهلية ، احد المنفيين : فقد ألـّف أرتورو باريا رواية (الكور) ورواية (الغريق) ورواية (الشعـلة) بدءاً من عام ١٩٣٩ في فرنسا أول الامر ثم في انكلترا (ونشرت هذه الثلاثية في الارجنتين). كان باريا ، وهو ابن عامل ، عصامياً ، ورواياته الثلاث التي فكر فيهـــا إبان نضوجه وفي المنفى تشكل اعتراف ولد من ابنـاء الشعب : الواقع والحيـاة في شلال من الحقيقة الصادقة . ولسنا فيهـا امام ذاك الاسلوب الدقيق القاسي الذي سيظهر في « المدرسة الجديدة » ، ولكنه وثيقة متحمسة متلاحمة مع ذلك ، خيالية على نحو واسع ، ليس فيهـا تلك الخشونة المقصودة الوقور التي نجدها عند الذين سيأتون بعده . ان باريا هو سلف اكثر منه رائداً . وهنـــاك الى جانبه كاتب حقيقي هو ريكاردو فرنندز دو لاريغويرا الذي لن تظهر مؤلفـــاته الا حوالي عام ١٩٥٤ الا ان إلمامهـــا يؤرخ بالحرب الاهلية نفسها . ان ريكاردو فرنندز دو لاريغويرا مجند ، جغرافياً ، في فرق فرنكو. ورواية (ثقل السلاح) هي الحرب كما يعيشها المحـارب المجهول في اسلوب واقعي صارم : قسوة الحيـاة وقسوة الحرب . امـا الاحداث ، احداث المعركة اليومية ، فتتحدث بنفسها ، من غير أي تعليق من الكاتب . هنـا ظهرت للمرة الاولى الموضوعية القـاسية للمدرسة الجديدة التي نتحدث عنهـا . وتجلت لدى جوان سبستيان آربو في الفترة نفسها تقريبـاً ، برواية (دروب الليل) وهي رواية قاسية عن حيـاة فلاحي اقليم كاتالونيـــا حيث يمتزج في اسلوب معتـدل وجاف لؤم البشر والبؤس الخـانق والحقيقة العارية عن الارض الجافة ، والاحساس الصابر المتشائم الرقيق بالعذاب وأخطاء البشرية وآلامها من جيل الى جيل . وهذه الرغبة في الحياة المخفية وراء عنف الحيـاة هي التي ستكوّن فيا بعد المضمون « الفلسفي » للرواية الاسبانية الجديدة ، رغم انه مضمون خفي جـداً : « لم تكن متاعب العمل ولا مشقات

الوجود ، ولا آلام كل ثانية لتكبح غريزتهم[1] » . ومع ذلك فلم يحتل آربو حتى اليوم مكانته باعتبــاره « رائداً كبيراً » في نظر الجيل الجديد الذي مهّد لمولده ، فقد كتب مبكراً جداً بحيث لم يتعرفه اقرانه .

أما عملية تجديد الرواية فقد تمت بظهور رواية (خلية النحل) لكميلو جوزيه سيلا التي نشرت عام ١٩٥١ ببونس ايرس . وكان سيلا قبلها كاتباً ماهراً ومبهماً سبق ان عُرف بمؤلف قاسٍ آخر الا انه ذو نزعة جمــالية ونعني به رواية (اسرة بسكال دورا) عام ١٩٤٢ ، بيد ان رواية (خلية النحل) ستقوم بدور «الوسيط» بالنسبة الى الاتجاهات الجديدة وتكون بمثــابة الاشارة ونقطة الانطــلاق ونموذج لوحة التجديد الكبرى في بعض الاحيان . انها رواية عن مدريد عام ١٩٤٢ في فترة من احلك فتراتها . وكانت ايضاً وللمرة الاولى (منذ غالدوس وبوراجا على الاقل) الحياة الجماعية المتألمة المعفرة ، الشيّقة ، المتقدة التافهة ، حياة صغار اناس المدن الذين يعمــلون على قدر استطــاعتهم فيتيهون ويتسكعون في المقــاهي ولا يحصلون على شيء من المجتمع ولا من الحيــاة ، ومع ذلك فانهم يكنون حمــاسة عنيفة للعيش لم يستفد منها ، وهذه الحماسة تشكل المضمون المتفائل لهذا التصوير ومبرر وجوده من خلال الوصف القــاسي للحيوات البائسة (حتى لو كانت شيقة فوق ذلك) . واخيراً فان رواية (خلية النحل) لسيلا قد استعملت الاسلوب الموضوعي الذي استعمله الروائيون الاميركيون في الجيــل السابق ، ونعني به الوصف الحــالي من التعليقــات الذي سمّته الناقدة الفرنسية السيدة ك. أ. ماني « عين الكاميرا » : رواية لا يتدخل فيهــا المؤلف ، حيث لا يقال فيهــا الا ما يمكن ان يلحظه مصدّر سينمائي موضوعي ، او تسجله مسجلة الصوت .

هذه الرواية (التي نشرت في اميركا الجنوبية) قد صارت ، حتى في مهاراتهــا نفسها ، نموذجاً لجيل كان يسعى آنذاك للكشف عن تلك المادة (حياة اللامحظيين في حالتها الخام) ، وعن ذلك النهج الفني (موضوعية السرد الكاملة) . ولم يحتفظ

---

(١) سبستيان جوان آربو : دروب الليل ألبان ميشيل – ١٩٥٠

من الحياة الاسبانية الا بقيمة واحدة : تصميم الشعب غير المثقف على الحياة . هذا الشعب الذي يساوي اكثر مما يقدم له على خلاف الطبقات الاجتماعية الاخرى .

ستدرس الرواية الجديدة اذاً الحياة الشعبية وعدم كفايتها . وتصوّر لنا رواية (جاراما) لرفايل سانشز فرلوزيو (الذي بدأ حياته برواية شعرية عنوانها (الفانهوي) فيما يقارب سمّاية صفحة الشبان العاطلين ، المستخدمين والعمال الذين يتنزهون ايام الاحد على ضفاف نهر جاراما قرب مدريد .

وتعتمد هذه الرواية على اسلوب المذهب الطبيعي ، اسلوب موضوعي خال من التعليقات: رواية طويلة جداً تخصص بأكملها لوصف نزهة الشبان المستخدمين في المحلات التجارية او المعامل في ضواحي مدريد . ولأياً ما تكشف اشارة شيقة عن تفاهة الحوار الذي ينقل الحوار الحقيقي نقلاً اميناً ببساطته وتفاهته ولغوه : « كانت الشمس ، هنالك ، تبلل الاشجار التي تثقب اوراقها بألوان الاخضر المتعددة . وكان ضياؤها المعدني يتغامز خلال شقوق الاوراق (...) وكانت ترفع بدوائر صغيرة ، كدنانير ذهبية ، ظهر أليسا وملي وقميص ميغيل ، وتضيء وسط الدائرة فوق الزجاج ، اغطية الالمنيوم فوق تلك الصحون، والوعاء الاحمر ، وجرّة (سنغريا) وكل المناشف البيض أو ذات المربعات الزرق التي بسطوها على التراب .

« – ان سانتوس هذا يضرب بقوة ! لقد ضرب احدى ضرباته ! أية ضربة يسدد الى نفسه !

« – يجب أن تعتني بنفسك يا صديقي ، ثم انك تحسن الدفاع عن نفسك كذلك .

« – أقل مما تفعل انت بكثير ، لانك لا تتوقف بل تمضي في ذلك الى الاغوار .

« قالت كارمن : من الممتع رؤية ذلك .

« – آه ، هكذا اذاً ؟ أصغي اليها جيداً ، هل لاحظت هذا ؟ انها تستمتع بأن تراه يأكل طعامه . أهذه خطية ؟ »[1] .

ما من شيء يحدث في الرواية غير الملال ، والمزاح الذي يتلاشى ، وبعض الحب ، وحادث تافه في النهاية ، حادث من «حوادث يوم الاحد» ؛ ان العنصر المؤثر يقوم بالتدقيق في « عدم استخدام » هؤلاء الشبان المتحمسين للعيش ، الاحياء فعلاً ، ذوي البنية القوية من غير ما اهـداف . كل ما في الامر انهم لا يأبهون بذلك . وليس الامر كذلك في رواية (لعب الايدي) لجوان غويتيزولو حيث يصبح فيها بلبال الشبيبة ذاتها اكثر وعياً ولعله دُرس دراسة منهجية مبالغاً فيها . حيوات مخنوقة ، مدفوعة حتى السخط: ولهذا السبب تتخذ المدينة الصغيرة اطاراً للرواية في اغلب الاحيان كما نجد ذلك في رواية (السيرك) لغويتيزولو او في رواية (من خصائص النافذة) لكارمن غايت .

وقد يكون ايضاً قسوة « الحادث اليومي » القاتمة كما في رواية (الآخرون) للوي روميرو او في رواية (لم يكن واحـداً منا) لـكابديللان (جائزة نادال ١٩٥٨ .

الا ان هذا ليس الا المظهر السلبي للرواية الجـديدة : أي شهوة البلاهة والعنف ، او الملال ، بكل يسر ، الذي يولده « التخلّف » عنـد الكائنات . وكان الروائيون الاسبانيون يحبون هـذا العنف نفسه لمظهره الوضعي ؛ لانه تحمس البشر للعيش حتى لو كان محروفاً عن وضعه الطبيعي . وهذه الحماسة الى العيش هي التي يسعى الجيل الحاضر لتقديمها ضمنياً كأنها قوة او قيمة في التصوير القاسي الصارم للحياة التافهة . وللحياة الجماعية ايضاً بمقدار ما يكلف مذاق الحيـاة هنا ان يكون ، كما في الرواية التقليدية ، امتياز نفس متألمة بل فورة المجتمعات الانسانية . فليس في هذه الروايات الاسبانية ، والحق يقـال ، « بطـل » ولا شخصيات اساسية . كان كاميلو جوزيه سيلا يستحضر كل طبقة الشعب الدنيا في

---

(١) رفايل سانشز فرلوزيو : مياه جاراما غاليار ١٩٥٨

بلدة ، وان العنوان (خلية النحل) لخير معبّر عن ذلك . وتصف رواية (السيرك) لغويتيزولو يوم عيد ، كما تصف رواية (جامارا) لفرلوزيو نهار احد في الضواحي ، اما رواية لورا أولمو (اليوم هو اليوم السابع والعشرون من شهر أيلول) فالشخصية الاساسية فيها بناية كبيرة . ان المأساة لا تجري في ذات الفرد بل في جبلة حياة الفقراء المشتركة .

وليس كل شيء مجرد قسوة في هذا التبرير المحروف للحيوية الانسانية ، فقد يحدث بدلاً من الغضب او الملال الاخرقين لدى المراهق الذي لم يُحسن استخدامه ان تتجه الرؤية الحادة نحو الاطفال الذين جيء بهم كي يبعثوا الدفء الانساني من قحط الحياة . وهذا ما يفعله غويتيزولو في رواية (حداد في السماء) حيث تتجلى استقامة الكائن الانساني لدى الاولاد الذين اختارهم البؤس ، في مواجهة البالغين المنحطين . ونجد حرارة الطفولة قد استخدمت على نحو أشد لدى ميغل دوليب (ابني سيزي ؛ الدرب) ؛ فهو يجعل من الولد ، من غير ان تبهت صورته حكماً ـ متيقظاً جداً ، واسع الاطلاع ـ على عالم ناقص ، ويحدث لهذا الكاتب ان يقع في العاطفية ، كذلك تتهم آنا ماريا ماتوت بالعاطفية في بعض الاحيان (اسرة آبيل ، الزمان) . ولقد كتبت هذه الروائية حكايات قاسية عذبة ، كاملة في بنيانها ومقدرتها على إثارة الانفعال ، مَن غير ذاك اللؤم الطيب الذي نجده لدى الروائيين الآخرين من معاصريها .



لهذا السبب لا ينبعث من هذه الآثار الشعور بالعبث وحده ، بل نوع من الدفاع عن الانسان ، دفاع عن العناد الانساني الاصم الأعمى الأخرس : الشكل البدائي المتوحش اللاواعي الاخرق الوحشي العنيف في اغلب الاحيان للدفقة الحيوية في البشر . ان المأساة لا تتولد من عبث العالم بل من العنف الذي يعارض به الانسان هذا العبث . وان أوضح هذه الروايات وأقساها واشدها احتراقاً هي رواية (المتكبرون) لجيزوس فرنندز سانتوس. فهذه الرواية

تقدم لنا قرية تسحقها الشمس والبؤس وبعض دسائس صغار الاعيان وبعض خبثهم . وفي هذه القرية نجد طبيباً قادماً من المدينة « مثقفاً » على العموم ، يود النفاذ اليها ، الا انه يصطدم لا بالبؤس نفسه بقدر اصطدامه « بالمتكبرين » : فهؤلاء الناس الذين تجردوا من ارثهم يُبدون ، في بؤسهم ، « كبرياء » عنيفة شريرة لا يمكن اصلاحها . وهذا الميل الى الشر ، كما يستنتج الطبيب ، انما هو تعبير ، وتصعيد للقوى العميقة التي يكلفها هؤلاء الناس في ذواتهم ، وتتحول هذه القوى في الظروف غير الملائمة الى قسوة وحذر .

هذه القوى قد تصبح قوى ثقافية واخلاقية وروحية اذا وجدت الظروف المؤاتية لها . ولكنها ُتظلم في حياة البشر القاسية ، ولا يتاح لها ان تنمو ، فتتحول آنذاك الى شهوة العنف والملال وايذاء الآخرين في بعض المرات .

ان الرواية الاسبانية المعاصرة تعالج اذاً موضوع « عدم الاستفادة » من الانسان معالجة عميقة . فكل شيء فيها متضاد بين خنق الحياة والتحمس للعيش. تضاد سبق ان عبّرت عنه رواية « التمرد » . ولكن نيتشه وبارّس وجيد و د. ه. لورنس وكامو مثلاً كانوا يعبرون حتى الآن عن « تمرد واع» لدى بطل يحاصره التمرد فيحلله كلما عاشه تباعاً. اما الروائيون الاسبانيون الذين اختاروا، كالروائيين الاميركيين ، أبطالاً غير واعين ، غير ميالين للثقافة ، ُنزعت عنهم الحيلة التي تقوم على ان يحللوا نفسهم بنفسهم ، فقد اعطوا الموضوع بذلك رنيناً آخر . فحين يتمرد جيد تمرداً ذكياً فان المشكلة تظل اخلاقية وفكرية وبلاغية الى حد ما. اما حين يصور فرنندز سانتوس فلاحين صاروا اشراراً لانهم فقراء، او حين يصور غويتيزولو مراهقين يرتكبون جريمة حمقاء (لعب الايدي) لانهم عاطلّون عن العمل فالوضعان مختلفان : فبينما كان جيد يعرف « لماذا » اختار هذا الموقف ـ ويشرح الاختيار شرحاً مسهباً ـ فان ابطال غويتيزولو او فرنندز سانتوس لا يعرفون « لماذا » يبدون عنيفين او حمقى ... ان المشكلة لتتسع حتى لتغدو نوعاً من « السيكولوجية الاجتماعية » . ولم يعد الصراع بين الرغائب

الانسانية والامكانيات العملية في تفتح الانسان متمركزة لدى مثقف يحلل نفسه ، بل يدرس الصراع لدى الذين يعانونه دون ان يعرفوه .

تتأرجح الرواية الاسبانية اذاً في واقعيتها بين تصوير وجود مخنوق واستحضار القوى البدائية لحياة تريد ان تثقب هذا الاختناق . ان قيمتها هي في هذا « الصراع » وتزداد قيمته التأثيرية اذا ما عرض لا بشكله الثقافي بل بشكله الاجتماعي اللاواعي . ويُفسّر بهذا الصراع من وجهة نظر السيكولوجية الاجتماعية ، وحشية الفلاحين كما صوّرها سبستيان جوان آربو ، ولوي روميرو ، وجيزوس فرنندز سانتوس ؛ وملال « زعران المدينة » وطيشهم وصلفهم لدى كاميلو جوزيه سيلا ، او في رواية (الناعورة) للوي روميرو ، والشبيبة الجانحة على نحو أقسى لدى غويتيزولو في رواية (لعب الايدي) . وعلى هذا النحو ووفق هذه المرامي نفسها يتصرف مخرج سينمائي كـ (باردم) وهو الرائد والسابق ونموذج هذا الجيل من الروائيين . وكان باردم قد عارض في فيلم موت سائق الدراجة السرد العادي بالمأساة الاخلاقية رغم نهج فني بالٍ جداً ، حول حادث يومي . كذلك يعالج في فيلم (كال مايور) الصراع بين الوجود المخنوق والحاجة اللاشعورية اليائسة الى « الخروج منها »: في قرية صغيرة جداً من قرى الاقاليم، قرية ساحرة شيقة ميتة ، شباب ضحايا لما دعوته « عدم الاستفادة » ، يريدون ان يمثلوا مهزلة مفجعة: وذلك بأن يحملوا فتاة في الثلاثين من عمرها « غير مستفاد منها » نظيرهم ، على الاعتقاد بأن واحداً منهم يحبها وأنه سيتزوج منها ، ولكن كلًا منهما لا يملك الوسائل المادية التي تتيح لهما تأسيس منزل .

وان ما كانت تعبر عنه هذه الرواية القاسية العنيفة ، المتطرفة في واقعيتها هو نقطة انطلاق الانسان ، وحالته الاصلية ، والصراع بين بؤسه وحماسته . ليقل شقاؤه الاجتماعي او السيكولوجي فتتحدد حماسته وتتصور روحياً . الا ان قيمة الرواية الاسبانية المعاصرة تقوم على انها تطرح المشكلة الانسانية في أقسى وأعنف بساطتها ، دون جنوح الى المثاليات .

كان ذاك اتجاه الواقعية الايطالية على نحو أكثر تتابعاً . فمن رواية (الخبز الاسود) التي نشرها جيوفاني فيرجا عام ١٨٨٠ ورواية (خبز وخمر) لاينيازو سيلوني عام ١٩٣٧ الى رواية (المرأتان) لمورافيا عام ١٩٥٧ لم يكف الاتصال ، بل ثمة نموذج من الرواية الموضوعية تتابع – خلال (حكايات) بيرنديللو – على نحو مستمر من « الواقعية الايطالية[١] » الى « الواقعية الجديدة » اي منذ الينبوع الطبيعي حتى اكثر التعبيريين عصرية . وهذا النوع الادبي هو فن واقعي معقول ومؤثر ؛ فهو يمضي من الجنوح الى الريف والاقاليم الفلاحية الى فن بالغ الصفاء، بالغ القسوة ، بالغ التعرية ، لا يعرف او لا يكاد يعرف توقفات النزعة الثقافية وروح التحليل او الرواية ذات الرنين الاجتماعي او الفلسفي .

ان صميم « الواقعية » الايطالية – السابقة جداً لتأثير «الرواية الاميركية» – هو تعبير عن حقيقة غير ثقافية. ان الروائي ولو كان مثقفاً ، يُعرض في الواقعية عن اظهار ثقافته الا عن طريق فن الكلمة الصحيحة والاعتدال والوصف الدقيق؛ فهو يرفض رهافات الفكر والتحليل السيكولوجي وغمز القارىء بل يرفض كذلك محاولة التصوير الشيّق المدرسية الى حد ما . وقد أكد اينيازو سيلوني منذ عام ١٩٣٠ في رواية (فونتمارا) هذا الفن الخالي من المواضعات : قرية فقيرة وصفت بكل ما فيها من جفاف ، وبمنازلها المغبرّة ، وبؤسها من غير اطناب بلاغي : « ان فونتمارا التي تقع شمالي بحيرة فوشينو الجافة هي أشد قرى مقاطعة (مارسيكا) فقراً وأكثرها تخلفاً . وان الناظر ليجد حول كنيسة صغيرة مهتزة فوق هضبة صخرية ما يقارب مئة من المنازل ذات طابق واحد كلها لا انتظام فيها ولا شكل لها قد سوّدها مرور الايام (...) ان معظم هذه الزرائب ليس لها الا فتحة واحدة تقوم في الوقت ذاته مقام الباب والنافذة والمدخنة . اما في الداخل – تراب مطروق وجدران من الحجارة اليابسة – فترى الرجال والنساء

(١) تطلق كلمة Vérisme في ايطاليا على المدرسة الأدبية التي تشبه المدرسة الواقعية الفرنسية . وهذه المدرسة الأدبية تعنى بتصوير الحقيقة كاملة . (م.)

والاطفال والحمير والخنازير والمعز والدجاج على القش يقيمون معاً وينامون ويأكلون ويولدون[1]» . ان هذه لدقة خالية من الحيل المصطنعة ، فلا أثر لرقة مصطنعة او الميل «الادبي» المحض نحو «عذوبة الارض» الذي يسيطر على اشكال « الرواية الريفية » الاخرى . ان « حادثاً انسانياً » ليصوّر بكل عريه ويدرس كما هو دون ان يحوّل الى حادث « شيّق » . كذلك استحضر كارلو ليفي عام ١٩٤٥ في رواية (توقف المسيح في ايبولي) اراضي لوكاني الكئيبة ، والقرية ذات المنازل البيض الترابية المسحوقة بوطأة الرتابة والادارة والاعيان حيث « يعيش الفلاحون منغمسين في عالم غير محدد ، فلا يتميز الانسان من شمسه وبهيمته والملاريا التي تصيبه (...) لم تكن تسيطر هناك الا طبيعة سلبية قاتمة لطبيعة مؤلمة (...) ذاك الصبر المذعن الوحيد القديم[2] » .

فلاحون فقراء فوق أراضٍ عطشى ، وحفّارون ، وعمال يدويون وبسطاء قد سُردت همومهم بقوة بسيطة ، تلك هي الطريقة الاساسية التي تقوم عليها الواقعية الايطالية الريفية وتكاد الواقعية الفرنسية تجهلها . وقد يكون الروائي مثقفاً ، فيقوم تأليف القصة على عمل ثقافي ولكن الموضوع لا يمكن ان يكون ثقافياً . ان الرواية لا تطرح « مشكلة » بل تقتات من الحياة اليومية . ويظل الاشخاص «سذجاً» وهم سذج في أغلب الاحيان : عامل مبتدىء (فاليريو برتيني في رواية البغل) وعامل زراعي (بيب فينوغليو في رواية البؤس) .

ان هؤلاء الروائيين الايطاليين هم روائيون «اقليميون» . فهم لا يستمدون وحيهم من العاصمة ، ويظل عالمهم « ركناً من الارض » : قرى قاسية في منطقة (أبنين) او (ابروز) او قرى الجنوب او قرى صقلية ، وهذا ما نجده لدى كارلو ليفي التوريني الاصل كما نجده لدى ايليو فيتوريني الصقلي . انه عالم ريفي مغلق قاسٍ ، واسرة فقيرة ، وهذا ما يشكل اطار معظم الروايات . فالحياة المادية

---

(١) اينيازو سيلوني : فونتارا .
(٢) كارلو ليفي : توقف المسيح في ايبولي .

فيها تتخذ اهمية ساذجة شديدة الخطورة : « كان والدي (...) قد فقد قدراً كبيراً من ارادته وصلابته . اما نحن اولاده فقد كنا نشتغل ابداً كما اشتغلنا من قبل ، ولو كان ارشاده وعونه قد قلاّ ولكنا عند الظهر ، وعلى الغداء ، كنا نجد ان حساء يزداد امامنا ، والجبن الطيب يقلّ شيئاً فشيئاً امامنا . اما في عيد الميلاد فلم نعد نجد للتين المجفف أثراً كما ندر البرتقال اليوسفي . وضاعفت أمنا من جهودها في صنع الجبن المختمر ، ولكنها لم تكن تسمح لنا بأن نلمس حتى الفتات على طرف الكيس . وحين كان يتناهى الينا ان ثمن الجبن قد ارتفع في قرية نيللا درهماً واحداً فقد كانت تمضي فتبيعه في نيللا...[1] » . ان الرواية الفرنسية تمر اجمالاً مروراً سريعاً بمثل هذه «التفاصيل» . اما في الرواية الايطالية فتظل عنصراً طاغياً له رائحة الجبن والجوز حيث يبقى غذاء البطل مشكلة روائية .



وتظهر الحياة الحضرية في اغلب الاحيان الميل نفسه نحو المتواضعين . وهذا هو مجال فاسكو براتوليني ، روائي منبوذي فلورنسة وشوارعها الضيقة حيث يحاول الماكرون ، ان يكسبوا بعض الدراهم بطرق شريفة او بغيرها ، ويجدوا بعض التوفيق أو يمثلوا مهزلة، مشردون من توسكانا وعمال يعيشون على الكفاف. ويستحضر براتوليني في رواياته (الاصدقاء ، الحي ، اخبار شعبية ، بنات سان فروديانو) الحاجة والحب والصلف والبساطة واوباشاً من بيئة البحر المتوسط ، احياء واضحين ، وفوق ذلك كله نجد فلسفة متواضعة صافية : « ان الحياة خلية خاصة جداً ، وكلما ازداد فكر الانسان صغرت الامتار المربعة التي يجدها تحت تصرفه. اما اهم ما في الموضوع فأن يعرف كيف يقيم في ذاته هذا التوازن الذي يجعل العالم واسعاً كالسماء[2] » .

---

(١) بيب فينوغليو : البؤس .
(٢) فاسكو براتوليني : أخبار شعبية .

ان الحياة الحضرية البورجوازية الدمثة ، المتواضع عليها ، بسيكاوجيتها التي غدت عصرية ، المختلفة كل الاختلاف عن حياة الناس الخشنين تشغل مكاناً أصغر من المكان الذي تشغله في الرواية الفرنسية . ومورافيا وحده هو الذي يدير عدداً كبيراً من رواياته في روما ، ولكنه لا يصور بيئة ثقافية في روما ـ لا وجود لها ـ بل يصور روما كما يصور كوارنتوني غامبيني زاوية من (ايلليري). ولا يمكننا أن نقول انه كان ينوي « تصوير » البورجوازية المتوسطة في روما تصويراً واقعياً او طبيعياً . كل ما في الامر ان مورافيا كاتب سيكولوجي واخلاقي ـ ومع انه ولد يهودياً وفلورنسياً ـ فقد وجد مادة في الحياة المعذبة في روما ، في روايات (اللامبالون ، المطامح المخفقة ، أوغسطينو ، اقاصيص من روما). وليس في روما التي يصف، شيء من التكلف، انها الاطار التافه والمسيطر للحساسيات القلقة ذات الميول المتناقضة الكثيفة ، اطار ومآس سيكولوجية حادة ومخنوقة : « حل الظلام (...) على النهر الذي كان يجري ، شاحباً ، على أقدام جدران الحجارة ، على الجسور المزروعة بالضياء ، على الشاطىء المواجه ، على هذه المباني التي تثقبها نوافذ لا حصر لها ، وخلف الجسر الاخير ، على القباب والابراج (...) السابلة قليلون . كانت اصوات الجرس الحادة الغضبى التي تدعو المؤمنين الى صلاة المساء من كنيسة قديمة تُفزع العصافير الرابضة على الافاريزا...) مضى الاب وابنتاه على الرصيف المقفر ، طوال السوار الحديدي. كانت الصغيرة تجرر اقدامها وتبكي . وكان ابوها يهزها بين الفينة والفينة لتسرع في مشيتها . كانت دموعها تتضاعف ، فتنحني اختها في بعض الاحيان لتواسيها . وسلكوا اخيراً شارعاً عرضياً واختفوا [1] » .

ولقد أعطت الحرب الحياة الحضرية فجأة طعماً من الجفاف والفزع : رواية (رجال أم لا) لايليو فيتوريني عام ١٩٤٥، والخطوات الوحيدة للرجال المطاردين في ميلانو المحتلة ، والمأساة الصامتة التي تعارض ما بين الظالمين والمظلومين ...

(١) ألبرتو مورافيا : المطامح المخفقة بلون .

الا ان التصوير الحضري لا يكتفي بنقل الاحداث الاجتماعية نقلاً معتدلاً جافاً . فقد تحولت الواقعية الاجتماعية فيه الى واقعية سيكولوجية . وغدا اليأس « الاقتصادي » يمتزج باليأس الباطني : فلسنا امام الظروف القاسية للحياة المادية وحسب بل هناك ايضاً العجز والاحتضار والاختناق السيكولوجي . وقد شعرنا بطلائع ذلك في رواية (روبه) لـ ج. آ. بورجيس عام ١٩٢١ ، وفي رواية (زينو) لايتاليو زفيفو عام ١٩٢٣ : الحياة القاتمة المفجعة ، المرتجة ، واحتضار وجود لا معنى له . وانفجرت في رواية (اللامبالون) لمورافيا الشاب عام ١٩٢٩ الذي كان يبشّر، قبل ثلاثين عاماً ، بأحداث التعابير السينمائية ، كفيلم (دولشه فيتا) لفليني او فيلم (لانوت) لأنتونيني : أسرة فاسدة وسخط بشري يصل الى الهستريا وصراع الانانيات ، أم وابن وابنة ، بؤساء وسخيفون ولكنهم عنيفون هائجون متألمون ، يبحثون عبثاً عن حقيقة ، عن شخصية ، عن صلابة انسانية لا يمكنهم الحصول عليها . وانتهى الامر بميشيل ، الابن ، الى ان يعانق الشخص الذي اغوى أمه وأخته ... ومع ذلك فان السخرية والتشاؤم والاهتمام الموجه نحو الوساوس الجنسية لا تحوّل مورافيا عن موضوعية تكاد تكون قاتمة ، خالية من الشعر ، ولكنها حادة ملحّة ...

ويمكننا ان نقول « الواقعية السيكولوجية الجديدة » وهذه تذكرنا بالواقعية التي ستعدها في الفترة نفسها وعلى نحو أدل على الروح الانكلوسكسونية مس ايفي كومبثون ـ برنت . اما لدى الايطاليين فان الجو الجديد للمدنية الحديثة وللبورجوازية المتوسطة والصغيرة قد حفز على ظهور هذه الرواية السيكولوجية الواقعية ، المدسوسة ، الجافة ، الفجّة التي ستشكل كل أدب مورافيا مع روايات (جميلة من روما ، والخاضع ، وأوغسطينو) الخ ... فهو يعبر عن عدم الاستقرار السيكولوجي ، فالانسان موضوع في حياة ليس لها من اطر اصطلاحية واخلاقية سوى العادة او النزوة التي غالباً ما يسيء تغير المستوى الاجتماعي توجيهها : رواية (الاخوات ماتيرامي) لألدو بلازيشي ، ورواية

(القرنفل الاحمر) لايليو فيتوريني . وفي نهاية هذا القلق نجد الفرد مجمداً في « لامبالاته » وعجزه : الامرين اللذين يقودان سيزار بافيس مؤلف رواية (السجن) ، ورواية (بيت فوق الهضبة) الى الانتحار . اما الروايات الرسينية التي كتبها غويدو بيوفيني فلم تعد قائمة ، قطعاً ، الا على الآلام الروحية ...

ان « الواقعية » الايطالية في البوح والاعتراف ، قد تجاوزت بسرعة فائقة النهج الفني الموضوعي للرواية الاجتماعية لكي ترجع من ثمّ الى الهياج الباطني ، الى « اليأس » . والواقع فان « الواقعية » تشكل حاجة ملحة الى الاحتجاج في بلد تلعب فيه المحافظة الاخلاقية المفرطة دوراً مغيظاً .

الا ان الواقعية اتخذت وجهتين : الرواية «الموضوعية» ، الواقعية ، الواقعية الجديدة ، المتأثرة في الجيل الثاني بالاميركيين ، الرواية التي تصور القرى المقفرة الملتهبة او الضواحي القذرة ، مخفية خلف موضوعيتها محاولة في التفسير «الاجتماعي». ومن ناحية ثانية نجد رواية السخط « السيكولوجي » و « الاخلاقي » منذ رواية (اللامبالون) لمورافيا الى رواية (شفقة ضد شفقة) لبيوفيني في اطار حضري ومع كائنات اقل بدائية .

ومع ذلك فقد أظهرت السينما الايطالية تيار الالهام المزدوج هذا ، ما دام قد اعتمد على الاتجاه الاول حتى عام ١٩٥٤ في افلام (آل كابوتو ، سارق الدراجة مع دوسيكا الخ ...) ثم اعتمد على الاتجاه الثاني منذ قليل مع فليني وفيسكونتي دانتونيني ... وقد يمتزج الاتجاهان في بعض الاحيان : فهل اعتمد فيسكونتي في فيلم (روكو واخوته) على الواقعية « الاجتماعية » وهو يدرس المشكلات الاجتماعية في اسرة من اسر الجنوب انتقلت الى ميلانو ، أم اعتمد اعتماداً مخيفاً على الواقعية السيكولوجية والاخلاقية وهو يدرس الصداقة المريبة اللاواعية التي تربط أخوين متعادين متنافسين وعاشقين ؟ وهكذا فان الثنائية في جمالية الرواية ـ عالم موضوعي وعالم ذاتي ـ قد عادت الى الظهور في الفنون

« الواقعية » للقرن العشرين : هل المـأساة الروائية أو السينمائية مأساة عالم او مأساة شعور ؟



إن الفن الواقعي الجـديد ، وهو الخليفة البعيـد والاشد عصبيـة للدورات الطبيعية ، الكبرى ، باعتداله وقسوته ، يمتـــاز بانه طرح المشكلات بتعابير صحيحة ساذجة دقيقة ... وسيشكل في الربع الثالث من القرن العشرين شكل التعبير الحقيقي الواسع الفظ لتيـارات الحضارة التي لا يعود تطورهـا الى أزمنة قديمـة .

ومع ذلك فلسنا نعني اسبانيا وايطاليا وحدهما ، وهما بلدان قديمان لا شك ، حيث توقف التاريخ فيهما قليلاً بين القرن السابـع عشر والقرن التـاسع عشر ، ولكنا نعني بخاصة البلدان الجديدة . فهذا الفن قد وصل الى أميركا اللاتينية مع جورج أمادو أو برنار فيربيتسكي كما وصل الى بلدان أحدث أيضاً كبلدان آسيا وافريقيا ، انه يتحرك تحت أنواع قديمـة من « الشمولية الواقعية » ، والتصوير المـلائم .

وكان على اوروبا المتحضرة أن تحسب حساباً لهذا الفن الذي غزا القارات . لأن الواقعية وحدهـا ـ الشيّق المحـلي و « المأساة الاجتماعية » ـ تستطيع أن تُعنى بنوع من الحيـاة القاسية الغريبة عن السفسطات الادبية . وبهذا الاسلوب استحضر ألسيد ارغويدس مثلاً هنود بوليفيـا في رواية (جنس البرونز) وصوّر أليجو كاربنتيه كوبا في رواية (ملكوت هذا العالم) أو في رواية (صيد الانسان)، ووصف رومولو غاليغوس في رواية (دونـّا بربارا) حياة السهوب الفنزويلية ، وكشف جواو غويمـارايس روزا في رواية (بوريتي) عن داخل البرازيل ، أو خط الاستواء في رواية (حفرة الهنود) لجورج ايكازا . ومع ذلك فان علاقات الرؤساء بالشعب في رواية (كانايما) لرومولو غاليغوس تذكـّر برواية (فونتمارا) لسيلوني الايطالي . وتفرض الواقعية نفسها كذلك حين يعالج آلان باتون في

رواية (ابكِ يا بلدي الحبيب) موضوع افريقيا الجنوبية وحين يخصص جوهان فالكبرجه رواية (السهرة الرابعة) لحياة كاهن في أقصى شمال النرويج ، أو حين يتلبع فرانكو سوليناس في رواية (سكوارسيو) حياة صياد من سردينيا ...
وبهذا المعنى تلتقي « الواقعية الجديدة » بالشمولية القديمة و « رواية العادات » القديمة ، الواقعية التي كشف فيها كل من جول ايلليس حياة السهول المنغارية في رواية (سكان بستزاس) وهالدور لاكسنس عذوبة ايسلندا ومآسيها في رواية (سالكا فالكا) وآن دوفري المظاهر الداخلية للحياة الهولندية في رواية (هيلد) وبنيت استراتي رومانيا في رواية (اسرة برلموتو) او ايلياس فنزيس في رواية (الارض الايولية) . كذلك وجهت الواقعية الشموليات الكبيرة في الادب الروسي الجديد كرواية (الدون الهادىء) لشولوخوف. كما ان للروائيين اليابانيين مواضيع واقعية جداً : حياة الحمامات المعدنية في رواية (بلاد الثلج) لِيناسوري كواباتا .

واذا ما وجد فن عالمي للرواية ، فان شكله العالمي اليوم هو الواقعية أو الواقعية الجديدة ، اي فن الرواية الذي انتهت أوروبا من اعداده حوالي عام ١٨٨٠ . ولقد قامت الرؤية الروائية ، في خمسة بلدان او ستة فقط ، بأبحاث جديدة ... وتظل الرواية ، في اتجاهات الحضارة الجديدة ، او التي التزمت حديثاً بتطور سريع في آسيا او افريقيا او اميركا « اداة للوعي » المحلي والفردي او الاجتماعي ، كما كانت كذلك في اوروبا منذ اقل من قرن .

ورغم ذلك ، فاذا كان ينبغي ان ننتبه الى الرواية الكبيرة « الطبيعية الجديدة » التي ستعطيها الشعوب الجديدة ، مع قليل من التأخر عن اهتماماتنا ، فمن الصواب أن نقول ان الخيال الروائي الغربي من مجازية (الإناء المقدس) الى برنانوس ومالرو ، قد جعل من الرواية ، في الدرجة الاولى ، ما هي عليه الآن ، والتي يسهل اليوم محاكاة ادنى اشكالها .

ولكن هذا الخيال ، من جهة اخرى ، قد كانت له الفرص الكافية ،

منذ سبعة قرون ، ليعود الى نفسه ويتساءل عنها وينفي نفسه ويتناقض ويتجاوز ثقل الوجود والثقل الاجتماعي ، وبكلمة موجزة ، لا ليسمح بظهور اساليب اللوحة الشمولية أو الدراسة الاجتماعية وحسب ، بل ليسمح بولادة الغنائية والرواية الصوفية والوهمية ... المجهول والسر والضعة ايضاً .

الفصل التاسع عشر

ما وراء « الواقع »

الرواية الغنائية والرواية المجازية

الرواية الغنــــائية :

– دانونتزيو ، جيونو ، بيير دوماندرياغ ، د. هـ. لورنس .
– نحو العــلم الاوقيانوسي : ر. ل. ستفنسن ، ملفيل ، ادغار بو، لوي ماسون .
– المؤثر البوريتاني : نتنائيل هوثورن ، جوليان غرين .
– أدب وهمي اخلاقي .
– اللاواقعية « السوداء » .
– موريس بلانشو والغرابة .
– صموئيل بيكيت : مجازيات ميتافيزيقية .
– ركس ورنر ، جوليان غراك ، دينو بوزاتي .
– تحولات الرواية الايتوبية .
– ارنست جونجر : معنى فلسفي للعالم .
– اساطير وماهيات .
– الرواية الرمزية .

إن التعصب «للحقيقي» و «للواقع» اللذين اكتشفا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على التوالي، قد جمّدا المخيلة الاوروبية منذ حوالي ثلاثماية سنة في عبادة الحقيقة والنقل والوصف.. ألم يكن من الافضل ان نتوقع، على ابواب الخيالي، الحماسة والحمية والتحوّل والوهم ?... « ان على الرواية ان تكون نوعاً من انواع العرافة عن طريق الاحشاء، لا تقريراً مقدماً بدقة عن لعبة فوق ارض احد الاديرة[1] » . الا ان الرواية عارضت الملحمة وأرادت ان تستبعد العجيب، فتعلقت بالقيم « البورجوازية » في آخر الامر، و « بالطبيعي » و « بالوثائقية » و « بعلم الاجتماع » و « بالحقيقة » و « بالتحقيق الصحفي » أخيراً .

ومع ذلك « فأي غرور في التصوير الذي يثير اعجابنا بتشابهه بالاشياء التي لا نعجب قط بصورتها الأصلية » على حد تعبير بسكال ؛ ولقد كان « العمل الروائي » قبل العصر البورجوازي يعني « ما يدهش ويخلب الالباب » لا ما يروي لنا شيئاً سبق ان عرفناه. وهناك الى جانب «الاشخاص كما هم» «الاشخاص كما ينبغي ان يكونوا » ، كما يمكن ان يكونوا ، وكانت ابسط الاعراف المدرسية تفسح المجال لذلك ...

فوراء الواقع وعبادته تنبعث في بعض الاحيان حتّى من السرد ، حمّى تنتزعه من التفاهة وتعطيه نفحة ليست بنفحة النقل الماهر الامين . وعند ذاك يتحدث الناس عن « الرواية الغنائية » . ففي آثار جيونو ، مثلاً ، التي كتبها

(١) لورنس ديورل : كليا ص ٩١ كوريا .

قبل عام ١٩٤٠ كان يكتفى بجلال الصور الجريئة : الطبيعة مكبّرة في أبعاد مقدسة ، ويصبح الانسان ممثل مأساة مفزعة تتضاعف فيها قامته ، ولم تعد الحقيقة الروائية هي حقيقة محلل القلب البشري والصحفي وكاتب « التحقيق الصحفي » بل غدت حقيقة الانسان الذي يتنفس بجرعات كبيرة وهو يعي عظمة الحياة الكونية التي تحيط به : « حل الظلام مع الريح الشديدة العاصفة . ولم يأتِ كما يأتي الماء في دفعة خفية من خلال الاشجار ، بل شوهد يقفز خارج أودية الشرق . لقد بلغ بدفعة واحدة اطراف النهر ثم تهيأ ، بينما ضوء النهار ما يزال منبسطاً فوق هضاب هذا الجانب، فسحق اشجار القصب بأقدامه الكبيرة السود ، ساحباً صدره فوق الطين . ثم قفز مع اول ريح . كان بعيداً هنالك في الجهة المقابلة ، بنَفَسِهِ البارد ، اما هنا فقد سحقنا بجسمه الفاتق المملوء بالقمر والنجوم[1]» .

لنسمح للعالم والكائنات ان تغنّي ، فلقد استبعدت الرواية هذا الغناء زمناً طويلاً ، حين استعبدها ما هو «حقيقي» في معظم الاحيان . واذا كانت الرواية «فناً» فان لها ان تكون اكثر من آلة تسجيل او تاريخ . ان غبريال دانونتزيو ، وهو السلف البعيد لجيونو في رواية (ليدُمْ فرَحي) الذي أفسدته البلاغة ، يقذف في رواية (لاجيوكوندا) بتلك التي تسير « وهي تغنّي ، بابنة البحر المتحررة ، التي تسير وشعرها المضيء الاسود كالغراب ، المتمرد على دبابيس الشعر ، يملأ عنقها الذي يشبه عنق احدى الآلهات ، وجبينها العذراوي وعينيها الجميلتين الصافيتين » . وليس من أهمية لهذه الروامم في الجمل المطلقة في قصيدة تقليدية فالمهم ان يتوسع «تنفس» الرواية البطيء ههنا في سطوع وصور . ونحن ننتقل من كاتب كدنونتزيو مضى زمنه مع تكراراته ، الى كاتب آخر في عام ١٩٥٦ وهو بيير دو مانديارغ ، فنجد ان المواضيع التي يعالجها هذا الكاتب في رواية (الزنبق البحري) هي المواضيع نفسها التي نراها في رواية (لاجيوكوندا)

(١) جان جيونو : نشيد العالم ص ٧٢ غاليار – ١٩٣٤

الا انهـا اشد اعتدالاً قد كتبت بأسلوب اكثر جفـافاً . فهو يعمد الى اسلوب اطرف في الوصف ولكنه شهواني كذلك : فعلى شاطىء البحر في سردينيا فتاة غنية ، عذراء ، متحررة ، تقرر في كبريائها ان تتخذ لنفسها عشيقاً التقت به ؛ وكان هذا شاباً وسيماً صموتاً ، وذلك بعد ان سعت لتحديد ظروف الالتقاء به بمهارة وبرودة في احدى غابات الصنوبر ، ثم تمضي وقد روت غليلهـا ، دون ان تتكلم لتستحم في البحر ، وتنطلق في صبيحة اليوم التالي الى ميلانو والعالم . ان هذا ليذكـرنا بجرأة دافيـد هربرت لورنس والخلق الخـانق في رواية (عشاق وابناء) والسرد الشهواني الطويل السـاذج الداعر في رواية (عشيق الليدي تشاترلي) والهيان في المكسيك ...

وتسمو حميّة الحواس بالوصف الى مصاف الشعر . والقـــارىء غير المثقف وحده ـ القارىء الذي لا يعرف ولا يستطيـع أن يقرأ الا «اسلوب» عصره ، وهو اسلوب مؤقت مع ذلك ـ لا يجد في عصرنا الا جيونو او بيير دوماندياُرغ. ولكننا نستطيـع ان نعود حتى شاتوبريان : فلذّات (أتالا) تحملنا على ان نسخر منها بيسر في زمننـــا هذا ، ولكنهـا سحرت وبلبلت ، فيما مضى ، قراء لسنا بأفضل منهم ... وان اضطراب دانونتزيو الحاد بأسلوبه المهذار ، او بمبالغـاته ، قد استطـاع بطريقة مَرَضية شهوانية ان يقرن الحب بالموت والانتحار وأريـج الازهار الذابلة ، والقلق الميتـافيزيقي في الرواية ذات الروح النيتشية التي تدعى (انتصار الموت) والتي نقرؤهـا اليوم ـ اذا استثنينا ما فيهـا من رواسم ـ بشيء من الاضطراب رغم ذلك . فمـا من فارق البتة بين هذا الكتاب ورواية لبيير دوماندياُرغ الا فارق الاسلوب .

ان حمّى العـالم الشهوانية ، كحمّى الحب ، تجعل من الاستحضار الروائي عالماً عجيباً : « شعرت ان في نفسي استعداداً لا حدود له ، وكانت الريـح التي تؤلمني صفعاتها اليوم تهمس في اذني بنصائح كأن أغطس في المـاء الاخضر ، او اسبـح نحو مخابىء الاسمـاك ، او ألقي بنفسي تحت العليق الوردي او أحبو حتى

الكهوف حيث تأتي (من يقصد ؟) فتتمدد الى جانبي . [ألا يذكرنا هذا بـ «جنيّة» شاتوبريان ؟] ، في غرفة تعمرها التغالب ، وأن اتسلق قمم الصخور وان اواجه الشمس حتى لا اعود ارى الا دمي يغلي تحت حريق النارالاولى[1]».
ولكن أيكون افراط الحواس هـذا غزواً للفن الروائي الذي خضع طويلاً للمراقبة الساذجة التي جعلت من الرواية فناً « بورجوازياً » بالمعنى السيء للكلمة. ولكن هل هناك كثير من الروايات الغنـائية اذا استثنينا دانونتزيو ولورنس وجيونو ورامو الذي يبلغ احياناً النفس الشعري ويصبح شبيهاً بجيرودو ؟



هناك ، بعيداً عن « الحقيقة » المتحذلقة ، بسيكولوجيتهـا و « دراساتها الاجتماعية » ، سواحل وشموس : فبالنسبة الى الرواية ثمة عالم المغامرة حيث كل شيء غريب وحيث كل شيء لغز ، لا إطار تافه لبورجوازي صغير . لقد قاد روبير لوي ستفنسن قراء القرن المـاضي نحو الجزر : فرواية (جزيرة الكنز) ليست رواية الشبان وحسب بل اشعاع الشمس وتوسيع الرؤى التي يحملها كل حالم في نفسه .

انها فراديس الجزر التي لا تبلغ ، وأساطير قديمة عن الاوقيـانوس حيث تغدو الرواية الغنـائية رواية صوفية واسطورة . ومع ذلك فان ابعـاد العجيب والمدهش قد تحققت عن طريق الايحـاء ، دون ان تخرج العقـدة عن الاحتمالية الواقعية . ان ملحمة (موبي ديك) كلها يمكن تلخيصهـا في حملة لصيد الحوت . واذا كان ملفيل يبدّل معطيات الواقع حتى لنشعر بشيء من الوسواس بل بشيء فائق للطبيعة فان ذلك مرده الى العنف الصوفي للكابتن آحاب ، والى ما يشبه الجنون الذي يقوده الى مطاردة الحوت الابيض .

ونجد الامر نفسه عام ١٩٥٦ في رواية لوي ماسون (السلاحف) الشديدة

---

(١) أندره بيير دو مانديارغ : نار الجمر ص ٣٢ ، غراسيه – ١٩٥٩

الشبه بأدب ملفيل : فريق من المغامرين ، ومراب كنز ، وسفينة محمّلة بسلاحف جبـارة ، وفوق ذلك كله وسواس الطاعون المنتشر على الشاطيء ... ليس من شيء هنـــا لا ينتمي الى الواقع ، ومع ذلك فمجموعة الاحـداث تنتظم كأنها مغامرة تجري خارج العـالم ، كأنها كابوس شاحب تحت الشمس في المنـاطق الحارة. انه فن شعري في الرواية ، كامل، مبني على مواضيـع الغرابة والوسواس يتوصل الى خلق الخيالي دون ان يتدخل فيه ما هو خيالي... بل ان واحداً من ابرز كتب هذا النوع الأدبي ـ ذاك النوع الذي اتخذ البحار الجنوبية اطاراً له ـ ونقصد به رواية (مغامرات آرثر غوردن بيم) لادغار بو لا يلجأ الى العنصر الفائق للطبيعة الا في الصفحـات الاخيرة منه ، الا ان بو استطـاع ان يستخلص منـذ بداية الابحـــار السري لعصاة شبه غرقى ، اي من احـداث حقيقية ، انطبـاعاً مدسوساً عن اللاحقيقة والسحر .

بحار الجنوب ، والابحار المحوّل الى رحلة الكابوس او العجيب ، والانطباع الثابت عن وجود سر خلف المغـامرات والديكور ، كل ذلك يشكل نوعاً من الحلم هو نموذج الرواية الشعرية المتأثرة ، لا ريب ، بـ (أغنية البحـار الشيـخ) لكولريدج .

ويتراخى « الواقع » المنتفخ بالغنـائية ، الموسّع بالاغتراب او بالاسطورة ، فيسمح برؤية لحمته ، ومن ورائها عالم غني مختلط .

وليس هذا العالم عجيباً دائماً . فخلف اللوحة المرسومة بالواقعية المشتركة رأى الكتّاب الذين حـاولوا تحديدهـــا وحوشاً ، او بتعبير أبسط ، رأوا فزعهم الخـاص .



إلا ان الغنائية والمأساة قد أعيدا ، لدى نتنـــائيل هوثورن وفي الرواية «البوريتانية» الى اغوار النفس الانسانية. وهكذا ولد نوع آخر من «اللاواقعية» يغلب عليها العنصر المأسوي أكثر من الغنـــائي ، مكوّنة من الفزع الاخلاقي

اكثر من حماسة العالم : انهـــا التجربة « السلبية » للرواية الغنائية . فليس من وجود « للواقع » كما نفهمه ، في عرف ملفيـل وهوثورن : انه عالم الشر ، عالم الفساد في رواية (بيير او المبهمات) وعالم الزنـا في رواية (الشارة القرمزية) لهوثورن . فالحيـاة الانسانية لا تتلخص في سلسلة من الاحداث السلبية المتفاوتة فيما تثيره من شفقة او أهمية ، والتي تساعد على تصوير طبـع مـا او مجتمع مـا ؛ ان الحياة الانسانية هي كابوس ، النفس فيه واقعة في فخ ، ويحلّ الشعور باللعنة محل الوصف الواقعي ، ويحل عالمٍ مُهَلْوس ، مع انه واقعي محل « التصوير » الاجتماعي او السيكولوجي : عالم لا يمكن ان يتخذ معنى ايجابياً وانسانياً ، لأن الانسان يفسره بتعابير الحيـاة الاخلاقية والحيـــاة الفائقة للطبيعة فيحشوه بأفكار الخطيئة والندم والمصير والاختيار .

ومع ذلك فليس في رواية (الشارة القرمزية) أي حـادث خـارق ، وأي تدخل مرئي لقوى غير بشرية ، ولكن هوثورن خلق الجو - وهو جو كان يود لو يعزله - انه العالم الخانق للمجتمع البوريتـاني الاميركي في مطلع القرن التاسع عشر ، مجتمع نجد فيه المرأة الزانية «هستر برين» قد حـُكم عليها ان تحمل حرفاً احمر، حرف « أ » الذي يسم عارهـــا ... وفي الرواية عقدة تـكاد تكون «بوليسية» : فشريك هستر هو ، على غير علم احد ، الـكاهن نفسه . انه موضوع من موضوعات الثأر السيكولوجية : يلعب زوج هستر لعباً شيطانياً بأن يبعث الندم والخزي لدى المذنبَيْن فيدفعهما الى ما يشبه الجنون .

وإنا نجد بعد مئة عام لدى جوليـــان غرين المنحدر من هذا المجتمع عينه ، معنى المأساة العنيف حيث يتخذ العـالم حقيقته : « لم تجب أدريان ، فخيّل اليه ان في هذه الحجرة التي يعرفها حق المعرفة شيئاً مجهولاً يسعى . لقد تمّ تغيّر لا يمكن تحديده : كان ذاك نوعاً من الانطبـاع يشبه الانطبـاع الذي نشعر به في الاحلام ، حيث تبدو لنـــا الاماكن التي نعرف أننـــا لم نرهـا قط اماكن مألوفة (...) لم يـكن يدهشه منظر الاشياء المـألوف بل طبيعتهـــا الغريبة

البعيدة[1] » . وان « حالة الذنب » ، وسر الكائن البشري ، كما هي الحال لدى هوثورن ، تجعلان العالم من حوله شبحياً ، وتجعلانه يعيش مغامرة ليست بالحقيقة المألوفة التي يمكن ملاحظتها .

إن « حالة الذنب » ـ اللاشعورية في بعض الاحيان ـ تدير وتبدّل هذه الرؤية للعالم . وحتى حين تتحرر من كل خوف ديني ومن كل وسواس بالخطيئة فانها تملأ عام ١٩٦٠ رواية (جون بركنس) لهنري توماس . اسرة مريضة مؤلفة من كائنين ذوي حساسية فائقة يفضي بهما اغراء المخاطرة الى اشد النهايات قذارة . ويسيطر على هذه الرواية « البوريتانية » الرنين الأصم ، في أعماق الانسان ، لعاطفة « الاختيار المسبق » . انها اشبه شيء بمأساة قديمة ممتزجة بقدرية لوثرية ، فالبطل «منذور» سلفاً ، ولا تفعل الحياة شيئاً سوى ان تكشف له عن لعنته واذ ذاك يُعاش ويُشعر بكل شيء من « داخل الفزع الذاتي » . وحتى العالم الخارجي يتحول الى ديكور غير واقعي في مأساة تمثل مسبقاً بدلاً من ان يوجد بحد ذاته او كإطار لعمل يُلتزم به بحرية . ان الرواية الخاضعة خضوعاً تاماً لغم البطل ترفض « الحقيقة » . اما اهتزازها فيصبح آنذاك ارتجاف الكابوس ، وحضورها هو حضور الهلوسة اليومية .

ولقد يصف ناقد ذو ذهن وضعي عقلي هذه الرواية بأنها اوهام انسان يرهقه الفزع الديني او الاخلاقي ، ومداراة « عقدة » مهاجة ، ولعب الاهواء المكبوتة التي صارت مؤذية . ونستطيع ، لا شك ، ان نفسر رواية الغم البوريتاني بنوع من اختناق الانسان في بعض المجتمعات التاريخية او الاخلاقية ، فهوثورن ينحدر من اسرة القضاة الذين حققوا في دعوى ساحرات سالم ... ومع ذلك فرواية الوسواس المأسوي والاخلاقي تبدو كشكل اوسع للشعور الروائي . أليست قريبة كل القرب من الرواية الدوستويفسكية ، ألسنا نجدها على نحو آخر في

(١) جوليان غرين : اوريان موزورا ص ٥٨ بلون – ١٩٢٧

كتب مورياك الملتهبة ، او عند كليست وكافكا وجوليان غراك وموريس بلانشو ؟ وهل يعني ذلك ، في نهاية المطـــاف ، ينابيـع دينية واخلاقية تنتمي كذلك الى البوريتـــانية والمسيحية والارثوذكسية او الى العدمية ، او الى الكاثوليكية، والقلق اليهودي والرومنطيقية الالمانية ، والىلاهوتيين وماسونيين، أو الى الالحاد بكل بساطة ؟

ان هذه « اللاواقعية السوداء » التي تبتعد فيها المغامرة الانسانية عن الواقع المألوف لـكي تصبح مأساة غامضة يعبّر عنهـا بحوادث شديدة القذارة ، ليست بعد هذا كله الا رواية تتنازل فيها ملاحظة العـالم السطحية امام غم الروائي : انها شكل ـ من اشكال اخرى كثيرة ـ من اشكال « تفوق الذاتية » تحـاول بوساطتها الرواية ـ القصيدة ، الرواية ـ الاغنية ، الرواية الصرخة ، ان تفرض نفسها في داخل الرواية التقليدية المخصصة للسرد او للتسجيـل الموضوعي . وتتأتى اللاواقعية من كون الاحداث الموضوعية قد فقدت معناها « المألوف » ، المعنى الذي كانت تعيرها اياه الرواية الواقعية المطمئنة التي تصف كل شيء « على طريقة كل الناس » فكل ما يحدث ، بدلاً من ان يتخذ قيمة شيقة وخارجية ، انمـــا يُشعر به كصدمة انفعـالية او ككلمة من كلمات القدر في « نفس » البطل . ويظهر كل شيء آنذاك من خـلال هذا الضباب القلق ، من الشعور المنطوي على ذاته وعلى المشكلات الاخلاقية والميتافيزيائية « الشخصية » . وتغرق الرواية في ضباب مُلحّ وخفيف حيث يغدو الجزء غير العـادي مهلوساً ، ولا يُدرك الكل ككل معقول ومألوف . انه انطباع رؤية شبحية ممتزجة برؤية محددة ، كما نجد ذلك في كتب دومنيك رولان : فلا شيء في رواية (المستنقعات) غير امرة مؤلفـة من أب صموت متسلط ، وأم خرساء متـــألمة ، وأولاد متوحشين ، ساخطين ، معزولين . ان كل شيء حقيقي وغير حقيقي في آن واحد بين السيد ثورد والسيدة تورد وابنتها لودغرد والاولاد الآخرين ، وما من حادث الا وهو حادث خيالي ، ولكن لكل شيء رنيناً من الغرابة ، لأن المؤلف يرفض ،

بكل يسر ، رؤية مألوفة موضوعية للأشياء ، ويترك لها هذه الحالة من اللاواقعية القائمة في اعماق الشعور الذي يحلم او يتعذب .



وقد يكون العالم المألوف نفسه لغزاً وكابوساً . وقد يكون ذلك في بعض الحالات - الحالات التي نسميها « حالة السّهدا » - فحين يتصرف الانسان في عالم الدلالات المشتركة يجد امامه كائنات وحوادث ومشكلات « تنتظم » بدلالة مشاغله العملية . وحين يُعـــاد الانسان الى شكل آخر من اشكال الصفاء - تأمل ، راحة تامة ، حلم ، اثارة الحمّى والخطر والفريد» او التراجع في الماضي ، بكل بساطة ، فانه لا يعود يجد « المنطق » نفسه فيا كان يبدو له « طبيعياً » جداً حينما كان مأخوذاً بدوامة العمل والحيـــاة التافهة . ان عـدداً كبيراً من تصرفاتنا وحركاتنا وجهودنا تبدو لنا تافهة غير مفهومة حين نراها من بعيد !

ولم يكن للرواية مناص من التعبير عن وجه الحياة الآخر ذاك: أي الشكل الذي يتخذه الوجود حين نرفض ان نقدم عنه تفسيراً فورياً . وتشعرنا قصص موريس بلانشو (ايقاف الموت ، توماس الغامض ، السامي) بأننـــا ننظر الى صورة فوتوغرافية «سالبة» . فكل ما هو مفهوم ، في العادة ، يصبح بلا معنى، والعكس بالعكس ؛ ومن هنـــا تظهر رؤية ليست مقلوبة وحسب بل مغيرة جذرياً ، بمقدار مـــا تكون قيم الظل والنور غير قابلة للتأويل . انها لاواقعية شبه ميتافيزيائية ، المهم فيها ان تكون الحقيقة «غير مألوفة» كي يكشف للقارىء اللاواقعية الاساسية . ان كل شيء يُعـاش بوعي ، كما هي الحال لدى كافكا ، ولكن كل شيء يسهم كذلك في اعطاء انطباع عن الغربة : غربة الانسان الذي يلج غرفة فارغة ، كأنه وقع في فخ : « استطيع ايضاً ان اقول انني اذا كنت اشعر بالدهشة في هذه الغربة ، فان في هذه الوحشة شيئاً طبيعياً كالذي اشعر به حين اقوم بزيارة ما لشخص ما ، في غرفة ما بين ملايين الغرف التي يمكن ان أدخلها .

« والشيء الوحيد الذي يظل شاذاً هو انه لم يكن هناك أحد ـ او انني لم أرَ احداً يقلق هذا الوضع الطبيعي ، ولقد وجدت على قدر معرفتي ان الموقف كان كاملاً . ولم اكن اريد ان ارى البـــاب يفتح فيطل منه اللذان يقيمان هنا عادة . واعترف انني لم اكن اعرف ان احـداً يسكن الغرفة ، او أية غرفة أخرى في العـالم ، اذا وُجدت ، الامر الذي لم يخطر لي على بال . وأعتقد ان العالم في هذه اللحظة صار بالنسبة اليّ مُمثّـلاً بكل ابعاده في هذه الحجرة بما في وسطها من سرير وأريكة وأثاثها القليل . والحق فمن أين يمكن ان يأتي اليها اي شيء ؟ لقد كان من الجنون ان أتوقع امّحاء الجدران . ثم انني لم اكن اشعر بالفراغ[1] » . ان الرواية ترفض ههنـا مذاق الحقيقة المألوفة التي كانت تشكّل حقيقتها كيما تضعنا في عالم الوسواس والجهل والغم .

وهذا شكل جديد عمّا حاولته الرواية «الوهمية» في القرن السابق ، ولكن بمنطق اضعف ، بينما يختار موريس بلانشو بمحض اختيــــاره نقيض المنطق ، كما يفعل ذلك صموئيل بيكيت الذي تتخـذ لديه الحكاية السوداء اللامنطقية هدفـاً يكاد يكون رمزياً . فليس لروايات (مولوي ، موت مالون ، كيف ذلك) من أبطال قط ، كرواية (المسخ) لكافكا ، الا كائنات مشوّهة في وجود لا لون له ، غير محدد ، تسيطر عليه صورة متشائمة للوضع البشري .

واذ ذاك تفسح القصة المجـال لأثر أدبي ليس له شكل محدد ، مكتوب غالباً على شكل مقاطع كما هي الحال لدى صموئيل بيكيت : فمـــا هو بالرواية ولا بالقصيدة بل رؤية تجتهد ألا تكون رؤية الحس السليم ، هي رؤية مضطربة قلقة غنائية يائسة لا تنتمي الى أي «نوع» ادبي ، وتعبّر بفوضى اولية فقط عن بلبال الانسان الميتافيزيقي .

« وهكذا ففي الوحل في الظلام منكفئاً في خط مستقيم فيما يقارب مئتي او ثلاثمائة كيلومتر في ثمانية آلاف سنة لو لم أوقف دوران الارض (...)

(١) موريس بلانشو : في اللحظة المحددة ص ١٨ - ١٩ غاليار - ١٩٥١

« أن أظل دائماً في المكان نفسه دون ان يكون لي قط أي مطمح آخر مع ثقلي الصغير الذي لا حراك فيه في هذا الطين الفاتر احفر جحري فلا أحرّك هذا الحلم القديم الذي يعود فأرادني هذه الساعة وسيظل امداً طويلاً يبـدأ بمعرفة ما قيمته وما كان يساوي ... » .

ان ما نسمعه ، من خلال مقاطع رتيبة خالية من علامات الترقيم في مونولوج يائس يدور على نفسه ، لصوت رجل يعيش في الظلام وفي الوحل . ونفهم شيئاً فشيئاً انه يزحف منذ أعوام فوق الارض المبللة ، من غير أفق ، في الظـلام ، وهو يجر خلفه حقيبة قديمة فيها علب المحفوظات ، ومفتـاح للعلب . لا شيء في حياته سوى لقـاء رجل آخر هو «بيم» الذي انحدر خلال بضعة اشهر (او بضع سنوات) الى الوحل ايضاً ، الى جانبه . ان حرارة حنايا كائن خاضع للمصير نفسه تكفي كي تنقسم هذه الحيـــاة اليرقانية الى ثلاثة اقسام : قبل بيم ، اثناء مجيء بيم ، بعد بيم . وما من نتيجـة : لقد فهم هذا الكائن النابت أخيراً فقط انه الرقم ٧٧٧٧٧٧ من سلسلة من الكائنات التي تزحف كأنهـــا سلسلة من الديدان ... وفهم كذلك انه سيموت ...

« أن يجدّف على الرب ما من صوت يشير الى الساعة على نحو عقلي وينتظر منتصف النهار ومنتصف الليل ان يجدّف على الرب او يمجده ... » ليخيّل الينا اننا نلتقي بالتوراة « فارت امعائي ولم تهدأ (...) امشي مسفوعاً لا من الهجير (...) صرت أخاً لبنات آوى » (سفر ايوب ٢٧/٣٠ - ٢٨/). ان الكائن الذي اتخذ شكل دودة ، الغنائي ، اليابس ، الصابر، في رواية (كيف ذلك) يذكّر ، بالبداهة ، وعلى نحو غريب جـــداً ، بأيوب فوق سماده . وهكذا نفهم ذاك النحيب الطويل ، وهذا العالم الناقص ، الغارق في الظلمـات حيث يزحف انسان وحيد في الطين . انهـا مجازية مدسوسة ورتيبة عن الوضع البشري ، في قصيدة طويلة ذات رنين ميتافيزيائي ومألوف معاً . وأصبـح المقطع هنا ، شأنه في سفر ايوب، اقسى نظراً لغياب علامات الترقيم. ويسيطر عليه تفجر الصور وانتفاخها،

كما نجد ذلك في (اناشيد ملدورور) الانتفاخ هنا انتفاخ قاتم : فبينما كان غم (ملدورور) حماسة وجنوناً يفوقان الانسانية فان بيكيت يستحضر ما هو دون الانسانية : رمزاً للانسان اختير فيما هو دون الانسان ، الوجود المحوّل الى تنهدة طويلة في الظلام ، هي تعبير عن ضيقنا ...



تطورت الرواية الغنائية و «اللاواقعية» تحت التأثير الغامض لكافكا ، قريب منتصف القرن العشرين ، نحو صورة مجازية ، لا يمكن فك رموزها على نحو اختياري ، هي مجازية تبلغ حد القذارة والمرض الوبيل لدى بيكيت ، أو تبلغ على نقيض ذلك ، نوعاً من الديمومة المتجمدة في رواية (المطار) لركس ورنر ، وفي رواية (صحراء التتار) لدينو بوزاتي ، وفي رواية (هليوبوليس) لأرنست جونجر ، وفي رواية (ضفة سيرت) لجوليان غراك .

ضباط وجنود في حامية على حدود لن يهاجمها العدو ابداً ، سجناء الانتظار، يعيشون في موقف لا معنى له ، يضاعف السرابَ من حولهم : اولئك هم ابطال بوزاتي ، القريبون جداً من ابطال جوليان غراك . ان حضور الامكنة ، وملال الجبال او السهول ، والحياة التي هي نوع من اللغو في القول ، المصنوعة من انذار لا فائدة فيه ، كل ذلك هو الرمز الواضح لوجود « المجندين » هذا الرمز الذي ولد ، لا ريب ، في جيل اعوام الحرب او قبيلها ، الا انه رمز الانسان ايضاً « المجند » على حدود الغربة والمصير ، والانسان الذي لا تزوره الغربة ومهاجة القدر ينبغي ان يلتقي بالغرابة في ذاته آخر الامر ، في توتره نفسه ، في انتظاره ...

على هذا النحو ولدت لدى الذين خلفوا كافكا ، « اسطورة جماعية » ، تكاد تكون في وقت واحد لدى كتاب ينتمون الى امم مختلفة جداً . انها اسطورة باردة لانها مبنية دائماً على نوع من الفريق: الطيارين لدى ركس ورنر ، وحراس الغابات في رواية (برنابو الجبال) لبوزاتي، والديدبان في رواية (شاطيء سيرت) .

ان صورة مجتمع انساني وهمية قلقة تتوضع بدلاً من اسطورة العزلة الفردية : ان المجازية الكافكائية لتجمع ارث اليوثوبيا .



الا أن اليوثوبيا قد تغيّرت تغيراً كبيراً منذ كتاب (اتلنتيد الجديدة) لفرنسيس باكون عام ١٦٢١ او منذ مجازيات «بنيان» في (سياحة الحاج) . لقد كانت اليوثوبيا منذ امدٍ طويل حكاية فلسفية : اي صورة خارجية ، باردة بعض البرودة لمجتمع خيالي . وكانت تستخدم اما لنقد المجتمع القائم عن طريق صورة مناقضة له ، كما نجد ذلك في (رحلات جلفر) لسويفت ، وهي صور مسلية ، ولكنها محشوّة بالتعليمات الصغيرة الى الامور المعاصرة ، او لاقتراح مثل اعلى كـ (السياحة في ايكاريا) لكابت . اما في روايات (اردون) لصمويل بيكيت وفي تنبؤات ويلز العلمية فإننا نجد وصفاً دقيقاً لمجتمع متخيل ذي مزايا ومساوىء غير مزايا عصرنا ومساوئه . وهذا مجرد لعب ذهني ، حيث استخدمت الرواية منذ (جمهورية) افلاطون « وسيلة » لا غاية لهـا الا عرض النظريات . والمتعة الروائية الوحيدة فيها هي خروج المخيلة من محيطها ؛ الا انها تخفي « الامثولة » و « الاخلاق » و « الفكرة » في اثر بارد ، فهي هجاء مُقنّع ، او نبوءة محوّلة الى رواية . فرواية (العالم الطريف) لألدوس هكسلي ، ورواية (١٩٨٤) لجورج أوريل مصنوعتان من «أفكار» اولية اكثر من حوادث مثيرة او حقيقة انسانية او دوار المخيلة : تنبؤات وصور ذهنية محض لمجتمع الغد .

ولا يهم الفن الروائي ان تحتفظ اليوثوبيا بدلالتها : فمنذ القرن السابع عشر حتى مطلع القرن التاسع عشر كانت الرواية تستحضر مجتمعاً مستقبلاً « مثالياً » ؛ اما من ويلز الى هكسلي وأورويل فانها تجعل من عالم الغد عالماً مخيفـاً أو عالماً قاحلاً... وفي كلا الحالتين تظل اليوثوبيا رواية « الفكرة » . وباستثناء الافكار - وهي ليست من شؤون الرواية ، والتي تظل بدائية جداً ، لم تُصنع ، ككل شكل آخر ، من اجل الفلسفة الاجتماعية - فان كل شيء في هذه الرواية يُشعر

سلفاً بالورق المقوّى الذي سيشكل الديكور في افلام التنبؤات ، ومع ذلك فنحن نجد شيئاً من السحر في « قصص الرحلات » لدى سويفت الخفيفة الساذجة كما ينبغي ان تكون في القرن الثامن عشر ، كما نجد في بعض الاحيان شيئاً من عبقرية الاحتيال في الحلم العلمي لدى ويلز .

الا ان اليوثوبيا المبسطة جداً والمجازية المقلقة الميتافيزيقية لم تتأسس الا في منتصف القرن العشرين فقط .

ونحن نجد مثالاً نموذجياً للرواية المجازية التي تحاذي اليوثوبيا في رواية (فوق صخور المرمر) . فرواية أرنست جونجر هذه ، هي حكاية مترددة ، خلال بلدان خيالية ، عن رهبان ، جنود للفكر ، نوع من الفرسان التوتونيين في الفن والفلسفة . ان ارنست جونجر يبني حلماً عن دير ارستقراطي رجولي في ديكور غير واقعي قاس دقيق اسطوري لعالم ملوّن من عالم الفرسان ، ان ابطاله يعيشون فيما يشبه الكتائب المقدسة ، ليست غايتها الحرب ولا الدين بل فن حياة متخوفة بين العمل وأسمى اسرار الفكر : « كان الموريتانيون يهدفون فيما يهدفون الى معالجة شؤون هذا العالم معالجة فنية . وكانوا يفرضون استعمال السلطان كالآلهة . وكانت مدارسهم ، في الواقع ، تبعث الى العالم بجنس من الاذهان الواضحة الحرة التي يخشى بأسها باستمرار[1] » .

ان المجازية هنا هي بناء عالم . وتمتزج الاسطورة الشخصية جداً عند عالم جمال متكبّر بالميل الى تصوير المشاهد الطبيعية ، كما تعتمد على الاسهاب المستمد من اغرار القرون الوسطى ، والصور الجرمانية المستمدة من ايطاليا في عهدها الزاهر والرموز الكيميائية او الزرادشتية . ان الحكيم الصوفي يُدعى (نيغرو مونتانوس) ويدعى الصديق العزيز (فورتونيو) او الأخ (اوتون) ، وزعيم الشعوب القامي هو (فورستيه الكبير) : وتسمى البلاد الخيالية (لامارينا وألتا ـ بلانا والكاستل والهسبريد) . وكذلك نجد ان رواية (هليوبوليس) كرواية (فوق صخور المرمر)

(١) أرنست جونجر : فوق صخور المرمر غاليار ، ١٩٤٢

هي المغامرة الرمزية التي يعيشها ببطء نوع من الفارس ـ الراهب الذهني . انها حلم متكبر ولد من مزيج من الكبرياء والمثالية الفلسفية ، حلم «بالمجتمع الخفي» ذي النظام السري او الصوفي الذي يعطينا عنه ريمون أبيليو صورة اقل جمالية وأشد عنفاً في رواية (هنيئاً للسالمين) او في رواية (عينا أزيشيل مفتحتان) .

ولا يقوم السر الروائي على الاغتراب في بلد متخيَّل وحسب ، بل يقوم بالدرجة الاولى على اثارة معنى فلسفي للحياة . فالفرسان الشعراء لدى جونجر يمارسون في اخويتهم السرية نوعاً من كيمياء التأمل والعمل كالسرياليين الارستقراطيين : « كنا نحب ايضاً ان نخلق صوراً سميناها نماذج . كانت تلك ثلاث جمل او اربع مكتوبة على ورقة في جمل مسجوعة قصيرة . وكان المقصود ان نفهم من كل منها مقطعاً من فسيفساء العالم . كما يُرصّع المعدن الثمين بالحجارة الكريمة [1] » .

في هذه الحالة تتخلى الرواية اليوتوبية والرواية المجازية عن رمزيتهما الساذجة كيما تصبحا بحثاً خفياً عن حكمة بطولية ، وجمالية وفن الحياة . لأن اهداف ابطال جونجر الاسبرطيين تظل اهداف هواة: «ان كل شيء لذيذ هبة من القدر، وأفضل ما في الحياة انما يُعطى مجاناً [2] » .

ويغدو الفن الروائي آنذاك فن التأمل الارستقراطي : اي الايحاء بالاعمال والحوادث على انها قيمة فلسفية خلف حكاية اسطورية قاسية متحفظة متكبرة . وهكذا يفصح الحلم الجرماني بالمثالية الفلسفية وبحياة « اساسية » يمكن الوصول اليها عن طريق الطموح المثالي المزدوج في الاعمال والاحداث ، في فن فخم وشهواني معاً ، وفي اسهاب مفجع . انه حلم محدود في اغلب الاحيان بمجتمع صغير يحتقر الناس ، ارستقراطي ، يُعبَّر عنه في بعض الاحيان بتعابير مبهمة . ان المجتمع بأكمله يصبح موضع بحث في رواية (لعب اللآلىء الزجاجية) لهرمن

---

(١) أرنست جونجر : فوق صخور المرمر ص ٣٧ غاليار .
(٢) أرنست جونجر : فوق صخور المرمر ص ٣١ غاليار.

هس : عالم خيالي ، كون من اليوتوبيا حيث تتطور الحياة الاجتماعية كما تتطور الحياة الفردية وفق فن افلاطوني او فيثاغوري ، رياضي وموسيقي في آن واحد. ان العلاقة الغامضة بين الماهيات وعالم الوجود وبين المثل ومظاهر الحياة تستخدم كذلك الرمز، والمجاز ، واليوتوبيا ، في رواية (المدينة القائمة وراء النهر) لهرمان كزاك ، او في فرنسا ، في روايات مرسيل شنيدر اللاواقعية العنيفة ، وهي ضباب متجمّد بالضيـــاء . فروايتـا (المرآتان ، الجزيرة الاولى) هما اساطير واعترافات نرفالية معـاً . فالبطل الروائي يزيـغ في عالم متلألىء وقلق هو تعبير مجـازي عن احلامه وأهوائه . وتكف اليوتوبيـــا هنا في رواية القرن العشرين اللاواقعية ، ان تكون غاية في حد ذاتها بشكل تعليمي مبسط الى حد ما : انها تتخذ ذريعة لتأمل وحلم ولاستحضار الماهيـــات التي تستتر خلف الاشياء . فهي تجـد سحرهـــا في الاغتراب ، وان الديكور التصويري السيكولوجي والاخلاقي لـ (ايتوبيا) ستفان اندرس مبنية على الاسطورة المتوسطية : فكما كان جونجر يعبر عن حكمة فلسفية بصورة «من صور الفرسان التوتونيين في فن الحياة » فان استفان اندرس يخلق كيمياء فن الحياة انطلاقاً من معنى الوجود المشخص ، الكسول ، الشغوف ، الزاهد في بعض الاحيـــان ، لدى شعوب البحر المتوسط . أليست هذه هي اسطورة نيكوس كزانتزاكي الاخلاقية ، رغم النبرة الاشد واقعية وغياب اليوتوبيا في رواية (اعادة صلب المسيح) او في رواية (الكسيس زوربا) ؟

وفي كل الاحوال فان الاغتراب اليوتوبي يستخدم ليخلق لدى القارىء انطباعاً بأن الحياة يمكن ان يكون لهـا معنى سري ، وان عالماً ما خياليـاً او متفاوت الحظ من الواقعية ، يمتلك هذا السر . وهكذا يفرض موضوع المجتمع السري نفسه في اغلب الاحيان ، كما نجد ذلك لدى أرنست كرودر في رواية (الذين لا يمكن العثور عليهم) ولدى جونجر ، وأبيليو ـ ولدى ويلز فيما مضى في حلمه المبسّط عن مجتمع يسيطر عليه تكنيكيون خفيون . الا ان ويلز لم يكن

يدرس الا آلية اجتماعية مبسّطة ؛ اما الرواية الرمزية ـ المجازية فتدعي بالاضافة الى ذلك ان تجعلنا نشعر من خلال الخرافة ، بالسر الذي يربط الحياة الظاهرية بالحياة العميقة ، وما هو قصصي بما هو جوهري .

لقد كتب هرمان هس وأرنست جونجر ومرسيل شنيدر في آن واحد قصة « حقيقية » ذات معنى رمزي . ولم يعد فن الرواية يقوم على الوصف ولا على التخيل ؛ بل انه يخلق خرافة كثيفة معتمة حيث نشعر ايضاً بمقاومة الحقيقة وامكانها ، كما نشعر بالحمّى الاولية وامتلاك الفكر المتكبر الذي يريد ان يعطيها معنى ... هذه في الواقع هي « رواية رمزية » بكل معنى الكلمة . ذلك بأنها تشاد في المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية، بين الوجود والماهية ، بين العالم المُعاش وعالم الفكر المثالي . ان الرمز الثابت والمقصود يكوّن فيها صلة الوصل بين عالم الافكار وعالم الظواهر . فليست الرواية هي الحياة ولا المثال ، بل علاقتهما التي لا تني تتمحص : « ثمة حقيقتان تشكلان الرواية ، كقماش منسوج من خيطين : تقوم الاولى في شخص المؤلف وحريته ، وتقوم الثانية في العالم وضرورته . وأنا ادعو الاولى « مبدأ الاستكفاء » اما الثانية فأسميها « مبدأ العالمية » ومن وجهة النظر هذه فان الكون هو رواية الرب .

« ان نتيجة هذا التأويل هو اننا حين نضع الامور في افضل مواضعها فان الرواية لا يمكن أن تكون الا رمزاً لأن المؤلف لم يُعطَ الاستكفاء ، أي الحرية الكاملة ، ولا فهم العالم بمجموعه . الا ان كلّاً من الروايات العظيمة تحتفظ بانعكاس عن واحد من هذين المبدأين ، وعلى هذا يقوم نجاح القراءة الدائم . ان القارىء هو في آن واحد في العالم وخارج العالم[1] » .

(١) أرلست جونجر : هليوبوليس ص ١٠٣ - ١٠٤ بلون .

الفصل العشرون

الرواية الصوفية

رواية البلاط الرقيقة :

- برسفال وقصة الإناء المقدس .
- جيرار دو نرفال والبحث الصوفي .
- الرومنطيقية الالمانية و « حالة الخرافة » .
- آلان فورنيه وأندره دوتيل .
- سحر المصير .
- اغراء « العجيب » الصوفي .

لقد استمر حنين الرواية الصوفية ، تلك التي اكتشفها القرن الثالث عشر ، خلف المجازية العالمية والشعرية وقد غذّاها حلم بالحكمة او بالعلم الفلسفي السري ، وخلف الرواية « اللاواقعية » المسحورة بالمعنى الثاني للأشياء .

وستكتشف الرومنطيقية الالمانية الرواية الصوفية ، وسيعيشها نوفال في فرنسا ، هذه الرواية التي تقهقرت في القرون الوسطى الى رواية الفروسية ثم الى رواية خيالية ، تعمّدت النزعة العقلية الكلاسيكية تجاهلها ، وحوّلتها الفترة ما بعد الكلاسيكية الى حكايات الجنيّات . ثم تركت للشعراء - هناك « رواية صوفية » لرامبو او لمالرمه - الا انها ظلت تعيش خفية في القرن العشرين لدى آلان فورتيه او أندره دوتيل . لقد عاشت هذه على هامش الرواية ، ما دامت الرواية قد ارادت الحقيقة بينما عاشت الرواية الصوفية في عالم لا اقول انه عالم وهمي بل عالم ملوّن بما هو فائق للطبيعة .

ان موضوعها الاساسي هو «البحث» . فالانسان لا يعيش فيها الا (ليبحث) في الواقع عمّا هو تسامٍ للواقع وتجلٍّ له ، والكشف عما يكمن فيه . ان اول هؤلاء « الباحثين » - كانوا فرساناً في القرون الوسطى ، و « ذوي رؤى » في العصور الحديثة - كان يدعى برسفال .

لقد ولدت من احدى روايات البلاط الرقيقة لكرتيان دو تروا (قصة الاناء المقدس) الصوفية ، وروايات (الاناء المقدس) المتولدة من إلهامات غريبة متنوعة - لعلها جاءت من آثار سلتية او مسها معنى شرقي من معاني الحلم والرمز - تقدم عالماً من النورانية والعمق مبطناً بالسحر ، لا يختلف كثيراً عن العالم الذي تطلبه

اليوم من جوليان غراك او أندره دوتيل . ان غنى تلك الروايات انما صُنع لكي يدهشنا ؛ فنحن نلج القصة ولكن كأننا نسلك درباً في غابة . وسرعان ما تنقسم القصة وتغور في نبت الحراج الكثيف وتصل الى بقعة في الغابة الجرداء . وتلي إضاءة المغامرة اضاءة الحلم والسحر دون ان تصبح النزوة مجانية وتتخذ معنى محدداً يستنفدها . حلم حقيقي جداً ومغامرة لا تني تتجدد ، وبحث عن دلالة قد تستشف في بعض الاحيان ثم تفقد ويُعثر عليها من جديد تلك هي رواية (البحث عن الاناء المقدس) .

لقد أغرى نداء الطريق شاباً هو برسفال وأغرته آفاق الغابة والوديان المزيفة ، واحتال ان يترك أمه . ان في ذلك كله لمأساة صغيرة عولجت مئات المرات المتتالية بأشكال اخرى وفي عوالم اخرى . الا انها وُضعت هنا في عالم بسيط كثيف. وليس ينقصها مذاق الاشياء الخيالية الضخمة . وصورة «الفارس» الذي قام في القرن الثالث عشر بالدور الذي سيقوم به في القرن العشرين المكتشفون والطيارون . بيد أن رواية اخرى تلت رواية انطلاق المراهق ، تذكّر غرابتها وسحرها في يسر بكتّاب اكثر عصرية. حتى في اسلوب العصر الماضي وفي الخيال الذي يكاد يكون غير متلاحم الاجزاء نجد برسفال يلتقي ، على احد ضفاف نهر ، ملكاً يصطاد . انها رؤية فريدة لملك ، رؤية اكاديمية على نحو ضئيل جداً ، حتى لتظن قريبة من السخرية التي تنطوي عليها قصص الجنيّات الحديثة . وبفضل هذا الملك ادخل برسفال في المساء الى قصر ، حيث حضر ، بعد ان احسنت وفادته ، مشاهد غريبة . فقد اجتاز صف من الرجال ، في صمت ، وعلى نحو رسمي لا يخلو من حزن ، الحجرة التي كان فيها برسفال ، حاملاً رمحاً وإناءً . واختفى الموكب من باب ، من غير ان يجرؤ برسفال على ان يطلب اي تفسير عن ذلك .

وفي صبيحة اليوم التالي حين وجد برسفال نفسه في الهواء الطلق بعد ان غادر القصر الذي حل ضيفاً فيه تساءل الشاب ألم يكن احمق وخجولاً الى حد

ما ؛ ان ما رآه كان عقدة وانه ليشعر بحاجة الى المنطق والوضوح ، وهو يريد ان يعود ليعرف . وهاهوذا يلتفت : لم يعد ثمة من قصر خلفه. ان برسفال لن يجد القصر أبد الدهر رغم كل جهوده ، شأنه في هذا شأن أوغسطين مولن الذي بذل جهوده في البحث عن « المنزل » الذي قضى فيه هو الآخر ليلة دون ان يفهم معنى ذلك .

ولقد تكوّنت في القرن الثالث عشر ملحمة واسعة حول هذا السر الطارىء: ملحمة (برسفال) غير التامة لـ (كرتيان) وقد هيأتها اسطورة الملك آرثر التي نظمها مقلّدو جوفروى دوموغوث ، وملحمة (لانسلو) لكرتيان دو ترول نفسه والتي أتمتها ملحمة (لانسلو النثرية) وسلسلة طويلة من الروايات المتفاوتة القيمة التي تتابعت وأضيف بعضها الى بعض . وقد يأخذ الموضوع طابعاً دينياً او مبتذلاً في بعض الاحيان وتزدحم فيه حوادث السحر أو بعض الاحداث « الخيالية » ، الا ان الموضوع يفرض نفسه : ان موضوع «البحث» اي المغامرة الصوفية التي يسير فيها البطل باحثاً عن معنى خفي لحياته : الانطباع عن مصير موسوم ، واللقية ، واللغز الصوفي الذي يجب الكشف عنه او بالاحرى غزو معناه وكشفه .

وتظل قصة (الاناء المقدس) مستعصية على القراءة . فليس الاسلوب هو الذي تغير وحده منذ القرن الثالث عشر بل الحساسية وبناء الجملة ورؤية القصة بخاصة. ان كل شيء يقدم على نحو متعارض ، من غير هذه «الصلة» التي تكوّن الشعور المألوف لدى القارىء الحديث . ان ترجمات هذا النص الى اللغة الفرنسية الحديثة تظل قريبة جداً من النص ؛ وما اجمل قراءة قصة (الاناء المقدس) وقد اعاد كتابتها على نحو حر ، واحد من المعاصرين كـ (دوتيل) . ولن يكون في ذلك اي انتهاك لحرمتها : فقد ألّف جوزيف بيديه بمهارة فائقة رواية (تريستان وايزوت) من عدة نصوص من القرون الوسطى تبناها بقوة وأعاد تركيبها بمهارة ونظر فيها نظرة جديدة كلية .

أمـا الذين أكملوا قصة (الاناء المقدس) ـ نثراً ـ في القرن الرابع عشر فقد مسخوها في رواية المغامرات وفي الروايات المتسلسلة. الا ان مخططها الخيالي بقي على نحو غامض وعاد الى الظهور لدى الرومنتيكيين : مغـامرة فريدة ، ذاتية ، تكاد تكون حالمة ، او تكون في اغلب الاحيان ، من غير تدخل مرئي ، من العالم الفائق الطبيعة ، حيث الانسان مدعو ، سراً ، الى البحث في حيـاته عن مجموعة من « الاشارات » والالتقاءات ذات القيمة الرمزية والصوفية . وهكذا فنرفال في رواية (سيلفي) يكتشف شيئاً فشيئاً ان حياته كلها كان يسيّرها ذلك اليومُ من طفولته الذي التقى فيه وجهاً لوجه بفتاة ، هي أدريان ، حمله قانون الرقص ان يقبلهـا من جبينها ، في حديقة عامة ، قرب قصر فرميدي ذي زوايا من الحجارة ، وبيْن حلقة من الاطفـال ...

ان هذه « اللحظة المختارة » ـ الشبيهة بالليـلة المختارة التي عاشها برسفال في قصر الاناء المقدس ـ انما هي نوع من الكشف . وعند ذاك وُسم جيرار بميسم الحلم ، وعرف ان الحيـاة تقوم على استعادة شيء فقدناه ، ولأياً ما نشك فيه يتسجل بحروف شفافة ، داخل الوجود المعاش على المستوى الواقعي . انه لغز ، لغز قدرنا الصوفي. ويكفي ان يتم اول لقاء سحري لكي تتوطد « سلسلة سعيدة او محتومة يتعلق بها المستقبل كله[1] » . ان الوجود بأكمله « مسحور » مذعن الى نوع من اللعب الرمزي الذي يتم على نحو خفي خلف الوجود . ان جـيرار بطل رواية (سيلفي) النـاذر نفسه رمزياً « بقبلة من الملكة » يرى قدره معلقاً بالمجهولة التي فتح له لقاؤه بها أبواب النشوة ، وليس من الاهمية في شيء ان تكون هذه الفتـاة قد اصبحت على مستوى الوجود التـافه راهبة مسجونة وراء جدران ديرها ، وليس من الاهمية في شيء ان يظن جيرار ، في حـال شبيهة بالجنون انه التقى بها ، متجسدة او مضاعفة في ثوب ممثلة اغرم بها . ان الممثلة ليست الجنيّة والراهبة ليست الملكة وجيرار يهذي بعض الهذيان ، ولكن المهم في ذلك كله

(١) جيرار دو نرفال : مجموعة آثاره الجزء الاول ص ٤٠٤ غاليمار .

هو (النداء) الذي وسمه والبحث الذي قام به . ان ما يبحث عنه بطل رواية (سيلفي) ليس امرأة بل المعنى العميق والحميمي لحياته الذي خيل اليه انه استشفه ، فيما مضى ، فوق ارض قصر هنري الرابع المعشوشبة... ان هذا المعنى الخفي للحياة الشخصية ، وفق تقاليد أدب القصور الرقيق ، الصوفي هو ايضاً ، يتخذ صورة وجه امرأة ، تلبس في الرواية شكل حب لا ينال ـ ولكن ذلك ليس بعد الا رمزاً ، وتقوم حمّى الرواية وطراوتها في الدفقة الصوفية نفسها .

ان حلماً مخبوءاً في الحياة ، بوساطة حلم امرأة ، يمثّل المعنى الغامض للمصير الفردي . والبطل هو الانسان الذي يمر باختبارات رمزية بحسب التقليد الذي ابتدعته قصة (الاناء المقدس). نساء لا يمكن بلوغهن او قصور لا يمكن الوصول اليها . « قصور البطاقات ، قصور بوهيميا ، قصور في اسبانيا ـ تلك هي المراحل الاولى التي يجب على كل شاعر ان يجتازها . واننا نملك سبعة منها اثناء حياتنا التائهة ، شأن ذلك الملك المشهور الذي روى لنا شارل نوديه حكايته ، ـ بل وقلّ من يصل منا الى ذاك القصر المشهور من القرميد والحجارة الذي حلمنا به في شبابنا ـ حيث تبتسم لنا منه بعض الحسناوات وذات الشعور المسترسلة ابتسامة الحب ، من النافذة الوحيدة المفتوحة فيه ...[1] » .

ان الحياة لتتلوّن آنذاك بالخرافة وتصبح لغزاً وخط سير فوق مخطط حميمي ورمزي ، دون ان تهرب او تتبدد كلياً في عالم الوهم . فلا شيء اكثر واقعية من ديكورات رواية (سيلفي) ـ وهي مرهفة وشعرية مع ذلك ـ منطقة الغالوا والغابات وسيلفي الصغيرة الجذابة ، الارضية ، وبسببها لا «ينفصل» الحلم قط عن الواقع . كما ان رواية (تريلبي) ورواية (الجنيّة المفتّتة) بخاصة تحتفظان كذلك بسيرة القصة الواقعية المتحركة . ان الوهم ليلجها بلطف ، وعلى نحو أقل اقناعاً مما هو لدى نرفال : نجار بسيط ينذر حياته لكائن هو في الوقت نفسه امرأة عجوز لا قيمة لها ، وبلقيس الجميلة المتصوفة ...

(١) جيرار دو نرفال : قصور بوهيميا الصغيرة . الجزء الاول ص ٩٥ غاليار .

كذلك نجد في رواية (إناء الذهب) لهوفمان الطالب أنسلم شخصاً واقعياً ، موضوعاً على نحو كامل في مدينة بورجوازية صغيرة ، عاشقاً لابنة « السيد بولمان معاون المدير » . والشخص نفسه الذي يقوده الى العالم الرمزي ليس في بداية الامر الا موظفاً ، هو (لندهورست) الموظف في قسم المخفوظات ؛ ومع ذلك فتحت عالم الواقع ، نحس بالعالم الصوفي في بعض اللحظات . هذا العالم الذي يجسّد فيه الموظف احدى ارواح (الخلق) ، عاشق (زهرة الزنبق) ، ووالد (سربنتينا) التي تجذب أنسلم خارج الحياة الحقيقية .

وتمتزج واقعية الوجود العام المضحكة وسحر العالم الرمزي أو الصوفي (فيرونيك وسربنتينا في رواية اناء الذهب) وتتصادم في ادب هوفمان ؛ أما رواية (اميرة برمبيللا) فتقدم ، في جو احتفالي ، التناقض نفسه والمزيج ذاته ، كما نجد ذلك في رواية (كينوس فيلسلان) و (هسبيروس) او في رواية (اليوبيل) لجان بول ريختر . وان ما يبقى « ذائباً » ومؤثراً لدى نوفال نجده ساحراً وهجومياً وذا صرير لدى الرومنطيقيين الالمانيين.

فالروائي (أرنيم) العميق المعذّب ، بروحه الشعرية العنيفة ، الكثيف المستغلِق الذي عاش « رواية صوفية » مع « بتينا » اكثر مما كتبها ، يعبّر عن الصراع بين اللاشعور والحلم والواقع في رواية (الكونتس دو لوريس) وعن مظهر الكائنات المزدوج في رواية (ازابيل في مصر) معتمداً على رقى جميلة وتمائم سرية . الا ان هذا العنصر «الوهمي» التعسفي بالنسبة الينا اليوم ، رغم قوته ، لا يسيطر دائماً ، فالرومنطيقية الجرمانية قد تحلت ايضاً في الملحمة الصوفية الهادئة بعض الهدوء لبرنتانو (اغاني المسبحة الوردية)، وهي عنيفة بالحساسية والشهوانية الصوفية في رواية (لوسند) لشليغل، وتحولت الى رواية «المتعلّم» ذات الشاعرية الصافية الهادئة في رواية (هنري دوفتردينجن) لنوفاليس ، مع حلم « الزهرة الزرقاء » ، واحتفظت بظاهرها الشيقة وبنكهة الخرافة في رواية (أوندين) للاموت فوكه ، وفي بتر شليميل (الانسان الذي فقد ظله) لشاميسو ، وقد

تفسح لهولدرلين مجال المناقشة ذات الطابع الروحي الهليني في (هيبريون) .

ان الرومنطيقية الالمانية عالم ينبغي ان يحبه الانسان ، عرضياً ، لذاته . ولم يُعرف في فرنسا الا بهذا الشكل « الوهمي » البسيط الصرف الذي ارادوا ان يستمدوه ـ منذ العصر الرومنطيقي ـ من (اقاصيص هوفمان) ؛ او بنكهة الخرافة او القصة الوهمية فيه . ورغم اسلوبه الساخر او المعسول ، ورغم ابداع هازل بارز فانه يؤلف، مع ذلك ، شكلاً سابقاً للرواية الصوفية اكثر مما يشكل نوعاً من لعب المخيلة . ان البطل فيه هو الانسان الذي يحزر ، خلف الحياة ، معنى مخبوءاً للحياة . « ان كل انسان يعيد العالم وتاريخه ، وكل انسان يُتمّه ايضاً [1] » . وتصبح القصة الخيالية آنذاك ستاراً يرتجف وراءه سر . وفي رواية (سيلفي) او (اناء الذهب) يعود موضوع برسفال الى الظهور ، الانسان الذي لمح سراً ، وستكون كل حياته « بحثاً » عنه ، مـا دام الامر يعني في نظره العثور على حالة « العجيب » الرومنطيقية « والوصول الى اعادة احياء حالة الاسطورة وبعث الملكوت الاصلي المختفي ، عن طريق التذكر والحدس[2] » .



ان عالم (مولن الكبير) هو العالم المتواضع العجيب للشاب الذي فتحت له احدى الصور والمغامرات معنى سحرياً للحياة . تلك هي رواية آلان فورنيه المزدراة اليوم بعض الازدراء لفرط ما احبها الناس . ان اسطورة الرواية الصوفية لتتخذ اكثر اشكالها خفاءً في منطقة صولوني الغابرة : ان سر مولن الكبير يصبح مستحيلاً في عصر الدراجة ...

يهرب أوغسطين مولن ، ذات يوم ، من المعلمين الحذرين ، كما هرب برسفال ، ويطوف في العالم ويجد فيه « كشفاً » : ففي ليلة مدهشة يتوافد

(١) أشيم دارنيم : الرومنطيقيون الالمانيون ص ٣٦١ ديكله دو برور ١٩٥٦
(٢) موريس بلانشو : كتاب المستقبل ص ٢١٨ غاليار ١٩٥٩

اولاد من شتى النواحي ، الى « منزل » مـــا ليحضروا عيداً للأطفال ، وكان كذلك عرساً للأولاد ، وفي قصر من قصور الظن ضائع الحلبة ، ثمة خلوات صوفية ، سحر عيد شبيه بالطواف المعقّد بالاناء المقدس ، وذكرى طويلة ، يحفظها طالب المدرسة الابتدائية هذا الذي لم يكد يخلع بنطاله القصير . ان كل شيء ههنا يكاد يكون مصطنعاً في نقطة الانطلاق ، في هذه الاسطورة الحديثة التي لا يمكن ان يتجاوز امكان احتماليتها عام ١٩٠٠ ، ولكن المهم ليس هنا ، انه في الحنين الذي يحتفظ به مولن عن هربه ، وفي هذا الانطباع الذي ينقل الى القارىء بعنف ولطف بالغين كثافة تفرض نفسها بين اللقاء السحري و « الفارس » الذي يسعى الى تجديد هذا اللقاء . ان في ذلك كل سحر الرواية الصوفية الرزين كما جددها أندره دوتيل بعد ثلاثين عاماً .

ونحن نجد لدى دوتيل ايضاً ، سواء في روايته (في لا مكان) او في رواية (شوارع في الغلق) او في رواية (بونار الكسول) او في رواية (ابن اخ برنكلو)، وذلك في ريف رتيب ندي ، شاباً باهتاً رزيناً ، ذا فكر محدد ، الا انه حالم ايضاً ، يتلقى ذات يوم ، في لقاء ما ، كشفاً عن حياته ومعنى مصيره : انه لقاء قصير اخرق ، نقطة الانطلاق فيه صورة امرأة ، كما هي الحال لدى نوفال وهوفمان ونوفاليس او لدى آلان فورنيه ، وفق التقليد الرمزي للرواية الصوفية ... واذ ذاك تبدأ مطاردة طويلة بطيئة ، مشحونة بالاخطاء ، يباشر فيها البطل « البحث » من خلال مسالك صعبة في حياة اقليمية مخنوقة سرية معقدة . اما الفتاة التي لا تكاد تلمح ـ شأن ايفون دوغاليه في رواية (مولن الكبير) ـ والتي يستحيل الوصول اليها ومقابلتها والعثور عليها ؛ فهي نفسها مشتركة في مغامرة شخصية أسرية يصعب على « الفارس » الدخول فيها : فثمة عم او اخ ـ كفرانز دوغاليه ـ ينتمي هو بنفسه الى عالم الخارجين على القانون ، يجذب اليه الفتاة . وكان على برسفال القرن العشرين ، بشق النفس ، ان يلحق بالفتاة التي لمحها في عالم البشر السري الذي يعيش على هامش المجتمع : ونعني بهم

هنا بوهيمي فرانز دوغاليه .

ورغم ان آلان فورنيه قد استسلم من غير حق الى الفتيات ، ورغم ان اندره دوتيل لم يفتأ يعيد كتابة الرواية نفسها التي لم يحسن القراء التعرف عليها والاعجاب بها . فمن الجميل ان يكون هذان الكاتبان قد حملا الى عصرنا في كماله الخفي المؤثر ، هذه الرواية الصوفية التي عبّرت خلال قرون سبعة ـ اي منذ نشأة الرواية الاوروبية الحديثة ـ عن الهدف الروحي الاصيل للمخيلة الغربية . وذلك على هامش الرواية الواقعية او السيكولوجية .

إن الرواية الصوفية تعبّر في لطف عن سحر القدر على نحو مري جداً ـ وهذه الرواية ينظر اليها المثقفون وجماهير القراء على السواء على انها مجرد « نزوة شعرية » ـ ولقد نشر الكسندر غرين في روسيا السوفيتية عام ١٩٢٧ رواية (التي تجري فوق الامواج) : حيث نلتقي من جديد الملحمة الصوفية والسرية لانسان يجري وراء صورة ، الا انها هنا في اطار رواية ملفيلية عن البحار المجهولة ، وان شيئاً من السحر وبعض الاعتماد على الخرافة لا يفسدان الغناء الفاتن بالحياة والسرد بلعب المغامرة والاساطير . وكذلك عمد في نهاية القرن التاسع عشر ، جنسن ، الاديب الدانمركي ، ذو النظريات التاريخية المضحكة ، الى كتابة حكاية عجيبة عن الحياة الرمزية والصوفية ونعني بها (غرادينا) التي ابدى سيغمند فرويد كثيراً من السخف حين قام بتحليلها تحليلاً سيكولوجياً .

وقد يمتزج في بعض الاحيان النادرة ـ الا بعض الرومنطيقيين الالمانيين ـ « وهمي مبتذل » جداً ، بالرواية الصوفية التي عالجها كريتيان دو تروا ونوفال وآلان فورنيه وأندره دوتيل ، كل في عصره ، بما يلائمها من كتمان . ان الرواية الصوفية تستعمل الاساطير فتعنى بحملنا على الشعور ، بشيء من العذوبة ، بأن في الحياة الانسانية مراً مخيفاً ، واننا نستشف من خلال لمحة الوجود النافهة معناه الرمزي في بعض الاحيان . وهذه الاساطير باللغة اليسر اليوم : القصر أو

«المنزل» الضائعان ، وصورة المرأة المشاهَدة التي لا تمحى ، الغامضة ، والمغامرة والتيه ، و « اللحظات المفضلة » والحياة البشرية التي تُدرك على أنهـــا احداث متتالية حقيقية ، وفك احرف المتـاهة في آن واحد ... ان جاذبية هذه الرواية لجاذبية ساحرة . وان كل رواية بعـد هذا ، ولو كانت أشد واقعية ، وأكثر وثائقية وأكـثر سيكولوجية ، وأشد متـاهة ، لتحتوي على نحو غامض ـ ولو بشكل مخفف ـ على هذه الجاذبية .

الفصل الحادي والعشرون

العجيب والوهمي :
من حكاية الجنيات الى « الحكاية العلمية »

- ضَعف العجيب .
- حكاية الجنيّات والخرافة .
- اندفاع الوهمي : من ادغار بو الى دوروفيللي .
- الخيال المفرط .
- الوهمي الانكليزي . هـ. ج. ولز والحكاية العلمية .
- الكلاسيكيون الاميركيون في هذا النوع الادبي .
- العجيب الخفي : الخيال في الحالة المتوحشة .

لقد جاء العنصر العجيب ليسحر الواقع بفضل الرواية الصوفية او الرمزية التي غذتها الاسطورة أو الغنائية . ففي عالم يحتوي معنى خفياً يخضع البطل للتيه . فيكتشف ويفك الرموز ؛ او انه يبحث طويلاً ، وهذا البحث نفسه يتضمن شعراً أصم ، هو في الواقع أهم من هدفه . وقيمة (الاناء المقدس) الصوفية في استحالة النفاذ اليه ، ويضعف سحره حين يتوصل اليه غالاند فلا يجد الا نوراً وموعظة ...

ان صورة الاناء المقدس، وقصص الاناء المقدس المتعددة لذات سحر خيالي . وان في كل رواية إناء مقدساً ينبغي اكتشافه ، لان كل رواية تشتمل على سر وبحث ومغامرة ، ودلالة تكون خافية اول الامر . وهكذا فان كل رواية هي شيء « عجيب » بمعنى ما . ولكن هذا العجيب قد يكون ضعيفاً ، او عجيباً اجتماعياً او سيكولوجياً ، وقد يكون في بعض المرات بوليسياً بكل يسر ... أما في الرواية الصوفية فيظل العجيب معنى فلسفياً باطنياً للوجود ، وان أحلام نرفال وجنونه (كما كان هناك جنون رولان) تكمن في ان لحياته معنى آخر غير ما يبدو ... والرواية الغنائية ايضاً هي إغناء للمظاهر ، وان جيونو في رواية (ليدمْ فرحي) لا يبعث غنى الاراضي المقفرة الحسي والنفوس البسيطة وحسب ، بل يبعث الإله (بان) والمصير ؛ شأن ملفيل الذي لا يذكّر فقط ببحار الجنوب بل بالرسالة والحتمية ايضاً ...

ولكن رغم الصوفية او الغنائية ـ او قل ربما بسببهما ، لما يحملان من قناعة وايمان ـ فقد ظلّ الواقع وما وراء الواقع (وما فوق الطبيعة احياناً) مصهورين.

وما من شيء اكثر واقعية من (برسفال) او (سيلفي) . فبين الوجود المُعاش على المستوى العادي ، والمعنى الفلسفي الذي يمكن أن يتخذه ، ليس هناك اي « انتزاع » او خلل او تعارض .

وعلى نقيض هذا ، فان حكايات الجنيات والوهميات قد بدأت ، في نهاية القرن الثامن عشر ، حين افقر الافراط في النزعة العقلية معنى الحياة والمغامرة ، تفصل بين ما هو قابل للتصديق يومياً ، وما هو قابل للتصديق استثنائياً ، بين الحس السليم والحماسة او الايمان ؛ فقدمت ما هو فائق للواقع، او الفائق للطبيعة على انه نحو من الفضيحة او الفزع . ومن هنا حصلت على نتيجة محققة ، الا انها رفضت (الطبيعي) الذي تستطيع المخيلة به ان تقبل بوجود قيمتين ودلالتين لحادث واحد ... وبينما كانت الرواية الصوفية او الغنائية تدخل ببراءة ما هو غير محتمل للوقوع في التافه ، فان الرواية « الوهمية » تعالج هذا التافه كما لو كان من الفاضح الايمان به .



لقد بهت العجيب ، في عصر متشكك ، وتحوّل الى حكاية الجنيات . ففي قصص (الف ليلة وليلة) التي ترجمها غالان بين عامي ١٧٠٤ و ١٧١١ لم يشأ الناس ان يروا فيها ، الا عالماً خيالياً يمكن ان يبتسموا ويسحروا به مجانياً ، فضلًا عن عشق غريب . وان (حكايات) برّو قد أرضت كذلك هذه الحاجة الى (الخرافة) بالنسبة الى عصر يمزج الرقة بالجفاف : السعي وراء ما هو غير محتمل الوقوع ، وما هو متكلف اللطف، الهجومي ، حكاية للجنيات المختصرة ، الخيالية، رقة ظاهرية تخفي شيئاً من العنف يكاد يكون سادياً . وهذا ما يشعر به الشيخ المتبالد المتظاهر بالرقة حين يلعب مع الفتاة الصغيرة . ولم يكن حتماً من القرن التاسع عشر ان يغذي الروح الطفلية بهذه الحكاية المعذبة الساذجة على نحو مغلوط التي ابتكرها القرن الثامن عشر. لا شك في أن (حكايات) السيدة دولنوي الاكثر براءة ذات السحر المحبوب لا تخلو من الحيوية. أما حكايات (بينوكيو) لكولودي التي كتبت للأطفال في فترة قريبة جداً ، المملوءة بالعاطفية والفكاهة الايطالية،

فتظل مع ذلك فجّة في بعض جوانبها .

الا ان الافراط في الضحك يفسد حكاية الجنيات في بعض الاحيـان . وهي لا تعتمد على حكاية الاطفال حباً بالاطفال ؛ بل لكي تسخر بنفسها من نفسها ، في نوع من «العقدة» او الحذر . فالكاتب الذي يجذبه العنصر الوهمي والشعري والصوفي يسخر من نفسه ، ويعتذر لنفسه كما يعتذر للقراء بالتجـــائه الى حكاية الاطفال .

الا ان هذا اللعب لا يفقد عنفه المخجل الا لدى الانكلوسكسونيين وحدهم، لانه يظل على الصعيد الذهني المحض ، فيهجر المواضيـع العنيفة الخطرة في انفعال طفلي امماً (الغول ، الذئب ، الجنية الشريرة ، مفترسة الفتيـات الصغيرات — الامر الذي له دلالة كبيرة) ويعمد عند ذلك الى خداع المنطق لا العـاطفة . فرواية (بتر بان) لجمس باري ، و (أليس في بلاد العجائب) للويس كارول بخاصة تعتمدان على العبث : تغرق أليس في دموعها ذاتها ، فلا تفقه حرفاً من المحاورة السريالية في حفلة الشاي ، ويبلغ طولها ستة امتار طوراً وستة سنتمرات تارة ، ولكن ما من عاطفة مجروحة او مبهمة بينهـا وبين الارنب الابيض وبينها وبين ملك ورق اللعب . ان حـكاية الجنيّــــات القائمة على العبث تتموضع على صعيد المعرفة لا على صعيد الانفعال .

وتظلّ حـكاية الجنيّـات تسلية على هامش الواقع ، بعيدة عن تجديد عاطفة الوجود العميقة بمزج تفـاهة الواقع باشراقةٍ تحوّل شكله . وهذه الحكاية ، اذا استثنينا الرومنطيقية الالمانية ، لا ترى في نفسها الا لعباً يتغلب فيه فن الراوي على الحكاية ، وليس هناك الا نوديه الذي كـاد يؤخذ بحكاياته الخرافيّة . اما (كازوت) الساحر دون ان يسفّ الى السخرية او التفـاهة فهو وحده الذي بدا كئيباً في روايته (الشيطان العاشق) ؛ واننـا نتأخر كثيراً ريثما نحزر ونقبل ان هذا الخادم الرقيق الذي ارتبط بدون ألفار ، والذي اصبح (فياميتا) الشقراء

الغريبة المتواضعة ، هذا الشيطان المتجسد... ان الخفة والشعور بالغرابة يمتزجان امتزاجاً يثير الاعجاب لدى هذا الكاتب رائد الادب الوهمي .



بيد ان الادب الوهمي قد فرض نفسه بدءاً من القرن الثامن عشر على انه وهمي . فهذا الشكل المتخلف من اشكال العجيب الصوفي قد صار نوعاً ادبياً محدداً في انكلترا حين قام على اثارة (انطباع بالفزع) ، وان على هذا الفزع ان يكون له تفسير طبيعي بعد ذلك أو لا يكون له شيء من هذا القبيل . قصور مسكونة ، ورعدات ليلية ، ومصنع كامل من الفزع مرعان ما استنفد فيما بعد ، كل ذلك من اختلاق آن روكليف ؛ وكانت رواية (قصر اوترانت) لهوراس والبول قد استعملت بعض هذه الطرائق، ومع ذلك فهو فزع مصطنع. لان السر يذوب في خديعة . اما الروائي (لويس) فيتعلق أكثر من غيره في في رواية (الراهب) بشخصية بطله العنيفة الشهوانية الغامضة ، ويبشر برواية (صورة دوريان غراي) لوايلد. ونجد لدى تيوفيل غوتيه ، وسير بولور ليتون ، ونوفال في فترة شبابه ، ولدى جميع الرومنطيقيين الالمانيين كذلك ، العديد من الحكايات ذات الطابع الرومنطيقي الوهمي .

فالمؤلف يجهد نفسه فيها ، على نحو ما ، لكي يقبل (إمكانية) تدخل فائق للطبيعة، هو في العادة تدخل القوى الشيطانية او المؤذية. ورواية (اليد المقطوعة) لنرفال التي مثلت على شاشة السينما عام ١٩٤٣ هي حكاية يد سحرية قطعها الجلاد، مزودة بهبات شتى يمكن زرعها على أذرعة الناس الذين يودون الحصول على هذه الهبات .

ان كل شيء ليجري آنذاك في جو من اجواء (الخوارق الغريبة) التي يُنظر اليها على انها خوارق مع شيء من التراجع ونوع من الانفصال؛ وان الفن السامي والارتجاف الرفيع يكمنان في اننا نعتقد ذلك لفترة وجيزة او خلال هذه اللحظة على الاقل ، فنستسلم لوسواس الاحداث التي قدمت بمهارة . وثمة كتّاب

ذوو رؤى كهوثورن وادغار بو ينجحون في بعض الاحيـــان في اعطائنا هذا الانطباع الخادع . ولنلاحظ ان قصة (الخنفساء الذهبية) لبو لا ترمي الا الى هذا الانطباع ، وتلعب بتحطيمه في النهاية ؛ وكل ما بدا سحراً وسراً يفسّر تفسيراً عقلياً . الا أن السر يبقى ويتخذ معنى رمزياً واخلاقياً في قصة (شراع الراعي) او في قصة (معطف الليدي اليونور) لهوثورن . امـــا كتاب ستفنسن المشهور (حالة الدكتور جيكل الغريبة) الجذّاب بخرافته وما لهذه الخرافة من القيمة « النموذجية » ، فيظلّ مبنياً على عنصر وهمي بالغ التفـاهة ، ونحن نقبل كسلمة في حـكاية اخـلاقية وحسب ، ازدواج انسان في كائنين : روحي هو جيكل وبهيمي هو هايد .



سيكون الوهمي شبه السيكولوجي اكثر هلوسة حيث كانت ال رابة نتيجـة اختلال الفكر الانساني الذي غدا فريسة مخاوفه نفسهـــا . ونصل آنذاك الى مغامرات الجنون الفاجعة في «صص موباسان (الهورلا) او الهلوسات التي يتحرر منها شريدان لوفانو حين يعبّر عنهـــا . ولسنا نجد لدى باربايَ دوروفيلي شيئاً فائقاً للطبيعة او وهماً محضاً كذلك ، الا ان لأشخاصه ردود الفعل السيكولوجية التي تصدر عن بشر ـ وهم نساء في اغلب الاحيـان ـ « مسّهم » الشيطان ... جو بورجوازي ومغامرة خفية ، وكواليس مجتمع القرن التاسع عشر ، وفي ذلك كله ، ظاهرة غريبة لا نعرف هل هي حالة جنون أم حالة «مس» . شيخ مسنّ من القرون الوسطى نصف بارون ونصف راهب صار صحفيـــاً في الفترة الواقعية ، ويثير باربايي دو روفيللي الحنين الى الازمنة التي كان النـاس يؤمنون فيها بالشيطان ، وكل عبقرية ترمي الى حملنـا على الشعور بوجود الشيطان خلف حكايات الملهى او الكحول . كذلك تسعى (الحكايات القاسية) لفيللي دو ليل آذام على نحو شرس ذي أبهة الى الهدف نفسه ، فتهزأ من الحياة الواقعية والحياة الباريسية والحيـاة الثقافية لكي توحي ، خلفهـا ، بحركة الوحوش . ونجد جان

دي اسينت بطل الكاتب هويزمانس يرفض الكون الحقيقي في سبيل عالم صوفي الجمالية بخس القيمة يتعلق به في سخط .

ذلك بأن «الوهمي» في الربع الاخير من القرن التاسع عشر كان يمتاز بالسخط. ويظل ميله نحو الحنين الى القرون الوسطى ، والعودة نحو الاوهام و « المس » والشيطانيات اموراً مغلوطة . ولكن سخط دانونتزيو الغنائي في عالم ملحد ليس بأقل غرابة من هذا . وكذلك جماليات وايلد وبيير لويس شأن انفجارات ابسن وستراندبرغ وجاكوبسون في البلدان البروتستنتية . يخيل الينا ان عالماً بأكمله يختنق من اخفاقه في الوصول الى الايمان بأن الوجود الانساني يمكن ان يكون له معنيان مختلفان ، يحمل احدهما في ذاته الحماسة والتصوف ...

ومع ذلك فقد ظلت الرواية «الوهمية» محددة بأهدافها ورنينها واغراءاتها ، باستثناء أزمة الغضب التي تلت المذهب الطبيعي اذ تمثل برهة من الوعي والتاريخ والافكار اكثر مما تمثل نموذجاً في الخلق الروائي ـ ماذا بقي منها ؟ ـ ان قيمتها لا تقوم الا على مهارتها ، واننا نعجب بقصة وهمية اذا كانت ناجحة لا من حيث انها وهمية . هكذا ولد فن «أدبي» بكل مواضعاته . ان «الوهمي» وهو اكثر من مجرد مزاوجة بين الطبيعي وما هو فائق الطبيعة ، ليقوم على التعبير امام تعدٍ خيالي لما هو فائق الطبيعة ، والمقدم على هذا النحو ، عن نوع من الفزع المحسوب والحياء الملحاح ، والكتمان الماهر . ان السرد الوهمي يقتل الوهمي لانه لا يؤمن به . « وبينما نجد حكايات الجنيّات تضع نفسها خارج الواقع ، في عالم لا وجود فيه للمحال وللفاضح ، فان الوهمي يقتات من صراع الواقع مع المحتمل[1] » .

ولقد أتيح للكتّاب الانكليز وحدهم ان يتوصلوا الى ان يقرنوا نبرة الحقيقة بالرواية « الوهمية » التي تكاد تنحو منحى الرمزية في بعض الاحيان ، المرتبطة مع ذلك بمقدرات الحلم . وثمة في هذا المجال أثر نفيس كتبه ج. ك. شترتون في

(١) لوي فاكس : الفن والادب الوهمي ص ٥ المنشورات الجامعية الفرنسية ، ١٩٦١

شبابه وهو رواية (المدعو الخميس) : ففيها يمتزج الحلم والنزوة ومعنى حاد وساخر للمغامرة . وهي تقوم على عقدة مطاردة الجاسوسية (بوليس سري معادٍ للفوضوية ضد الارهابيين) معلقة على مستوى المغـــامرة الواقعيـة ، لا تلبث ان تتحول رويداً رويداً الى كابوس رمزي صوفي : فرئيس المتمردين ليس غير رئيس قوى المنظمـة وينتهي به الامر الى ان يختلط بالله . كذلك يسيطر وهم موحٍ لدى اوسبر سيتويل ؛ ففي رواية (الانسان الذي اضاع نفسه) نجد شاباً وهو فنان نقي طموح في العشرين من عمره ، يلتقي في اسبانيا رجلاً مسناً يشبهه كأنه أخ له ، فيرجعه لانه يبدو له مهذباً اكثر مما يجب وسوقياً وجباناً ... ويجد نفسه وهو في الستين من عمره ، في هذه البلدة الاسبانية عينها ، بعد ان حظي بالشهرة لتخليه عن موهبته الحقيقية ، قد وضعته الاقدار امام شاب متشدد يتهمه... وما ان خرج الشاب حتى مات مصاباً بانسداد الشريان : كان هذا الشاب الصورة المزدوجة له ، الصورة الرمزية لشبابه الذي قتله : فبطل الكتاب قد التقى نفسه بنفسه على مسافة اربعين عاماً ، وقتل نفسه بنفسه ...

ولا بد ، كما هو واضح ، من هدف ميتافيزيقي او اخـلاقي مقنّع بمهـارة ، ومعالج بفكاهة لم تعرف عن الانكليز ، ليـأخذ الوهمي حظه واحتماليته . ولقد تجنب بعض الكتّاب الانكليز فقط ، في عناية ، الميـلودرام و « أثر الفزع » وفرضوا وهمياً مغرياً في بعض الاحيان ، مبنيـــاً على المنطق الجاف للحلم او الكابوس . كما فرض ذلك ذهن ساخر ذو نزوات لدى كاتب ايطالي كـ (ايتالو كالفينو) في المجازية المثلية (البارون المعلّق) .



لقد فُتح شكل آخر للمخيـلة حوالي عام ١٩٠٠ في صراع الواقع بالمحتمل . فقد امّحى العالم الآخر ، والاشباح والرؤى الاخلاقية او الروحية ، والشياطين وما وراء القبر أمام تعـدد العوالم الفيزيائية أو الرياضية التي يمكن ان يتصورهـا الفكر . فحلت وهمية ذهنية محض محل الوهمية التي نسميهـــا دينية او خرافية

بتعبير ادق . حتى لقد ظن الناس أنهم يحضرون انتصاراً من انتصارات العلم على (سرعة التصديق) لو لم يكن « العلم » هو الذي يتكشف في أغلب الاحيان عن مظهر طفولي ، وان « سرعة التصديق » لم تكن الا لعباً ادبياً .

ذلك بأن الذكاء الانساني قد اكتشف خلال القرن التاسع عشر ان العالم كان اغنى مما تصوّر العقل ، وان الواقع كان اكثر تعقيداً من الرؤية الانسانية. ولقد سبق ان فكّر بسكال وفولتير وديدرو بذلك ... ولكن جول فيرن يكتشف هذا الغنى بسذاجة ، على شكل جغرافي اول الامر ، ثم على شكل « اختراعات » . ان العالم الذي يخلقه يقدّم مزيجاً عذباً من الانسجام والفوضوية (مجتمع ابوي في رواية اولاد الكابتن غرانت و « تمرد » الكابتن نيمو) ولكنه يظهر كذلك اجتياح (المغامرة المستحيلة) للوجود البشري : سبر أغوار البحار ، غزو الجو والفضاء ، بل تقصير الزمان واستعجاله ، في رواية (الدكتور أوكس) . كانت تلك يوتوبيا علمية في عصره ، ولكنها غدت ـ وفق مبادىء اخرى طبعاً ـ حقيقة عصرنا .

وتشير رواية (آلة الزمن) عام ١٨٩٥ لـ هـ. ج. ولز (تحفة أدبية في فن « القصة » بتأليفها ومداها شوّهت عام ١٩٦٠ في فيلم تافه جداً) الى بداية «وهمي» جديد : الوهمي الذهني المحض. فللمرة الاولى لم نعد امام فائق للطبيعة ديني (تقهقر نتيجة خطئه في تجديد صوره منذ القرن الثالث عشر) ، ولا الفائق الطبيعي الخرافي الذي كان ما يزال قائماً لدى البوريتانيين او الكاثوليك المثارين في القرن التاسع عشر ، ولا الفائق الطبيعي الشعري والرمزي لدى الرومنطيقيين الالمانيين . ان ج. هـ. ولز يقدّم رؤية للغريب والمدهش وهو يبني عمله ـ على نحو فظ لا شك ـ على استقراءات رياضية محوّلة بما يلائم الفن الخيالي . فبطله سيجد ، في القرن الاربعين ، حضارة متخلّفة تسبق موت الارض ببضع مئات من الاجيال ...

إن «العجيب» يلتقي ههنا بهذه العلاقة المنطقية مع الحقيقة التي كانت تنقصه

في الوهمي المزيف ، في الاشباح والشياطين ؛ ويكفي ان نؤمن بالفيزياءـالرياضية ونفسرها بعض التفسير ، حتى تصبح هذه المغامرات الخارجة عن النطاق الانساني ممكنة ويصبح لها امكان في التصديق كاف . وهكذا يُفتح القرن الاربعون كما تفتتح ابعد الكواكب ... وقد نأخذ على المؤلف افراطاً في المخيلة ، وتقديماً سهلاً للوسائل الفنية في زمنه ، ولكن ابداعه، مهما يكن مفرطاً ، يظل معقولاً، او مقبولاً في العقل على الاقل .

لقد وسّعت الحكاية العلمية المواضيع التي صنّفها ولز : رحلات في الزمان ، رؤى المستقبل ، رواية (حين سيستيقظ النائم) اكتشاف الكواكب الاخرى . رواية (اول الرجال على القمر) اجتياح الكائنات الاخرى للأرض، رواية (حرب العوالم) المتوازية ، رواية (السيد برنستايل لدى الرجال ـ الآلهة) ولم تكد تضيف اليها الا بعض المواضيع الجديدة : الانسان ـ الإله والاختراعات الشيطانية من نوع شعاع الموت ، رواية (المحكوم عليهم بالموت) لكلود فارير .

ان (موضوع) هذه الروايات التي تعتمد على الخيال المحض قد يكون جذاباً ـ فالانسان يصبح كائناً كونياً ، والمغامرة تتوسع فيه ، ويسيطر عليه سحر شبه العلمي ـ ان كل عناصر العجيب نجدها مجتمعة فيه ، وتتحقق كذلك ابعد الاحلام أو اكثرها سفسطائية ، حذف المسافة ، الحضور الكلي ، اكتشاف اكثر مظاهر الفضاء بعداً عن المألوف ، وما تحت الفضاء ، وذرات الفضاء ، واقتراب من اغرب اشكال الحياة الفائقة للحياة البشرية ... ولكن هذا النوع الادبي ، بين عام ١٨٩٥ (بداية ولز) وعام ١٩٢٨ (الحكايات المذهلة في اميركا) كان قد ولد في عصر كان الكتاب الحقيقيون فيه والروائيون الحقيقيون (علماء جمال) يعيشون على هامش الواقع ، خالقين بأنفسهم عالمهم الجمالي والاخلاقي الخاص ... فلم يكن جيد ولا فرجينا وولف ولا روبير موزيل ليهتموا بالفيزياء او بالفلك. ولو انهم سئلوا عن المسافة بين الارض والقمر لكان جوابهم طريفاً... وحتى في اميركا نفسها نجد كاتباً كفولكنر بعيداً كل البعد عن نظريات الكون

الاحدب ...

ولقد ردّ فقر مذهل في الحادث المُعاش على الغنى الخفي للخيال ، في ظاهرة قاسية في التأليف ، فالرواية العلمية التي انفتحت على عالم واسع لا حدود له ، قد سجنت نفسها مع ذلك في انفعالية طفلية ولعب خطر . وغدا هذا النوع الادبي إذ ّاك قوتاً من أدنى الاصناف ، موقوفاً على الكتيّبات وأكشاك بيع الجرائد. وما يزال الناس اليوم يشترون « حكاية علمية » كما يشترون « حكاية جريمة » و « حياة نجمة سينمائية » او « حكاية بوليسية » او « حكاية عاطفية » . فهذه الحكايات تقدّم للقراء غير المثقفين عن كوكب ما وآخر سوبرمان ، وقراصنة الفضاء ، رواية بسيطة عن « قطّاع الطرق في شيكاغو » حيث حلّ الصاروخ محل الكاديلاك ، والمريخ وزحل محل ضواحي مدينة سيئة السمعة . ويكتفي المؤلفون ، غالباً ، بنقل المواضيع المشبوهة الى «فضاء» مصنوع من الكرتون ، على هذا النحو فرضت نفسها رواية الاوبرا الكونية التي يسميها الاميركيون Space Opéra .

ما أقل الكتّاب الذين استطاعوا ان يفرضوا هذا النوع الادبي. ان اكثرهم رهافة ليخدعون به ـ نظير عدد كبير من مؤلفي الحكايات الوهمية ـ فيضعون القناعة محل الفكاهة ، الامر الذي ينتهي بنا الى انكار هذا النوع . ذاك هو شأن راي براد بوري : فـ (حكايات المريخ) هي ادنى من كتاب لولز على نحو طفيف . وتتغلب على رواية (الكلاب غداً) لكليفور وسياك الغلظة والاجتهاد : فالمرء يملّ ملالاً مستمراً من متابعته في حكايات ما قبل التاريخ التي حفظتها الكلاب بالهيروغليفية ، وصلة الانتقال التاريخي البطيئة على نحو مخيف التي ارتفع خلالها الكلاب ، وهي الكائنات العليا ، الى ما فوق الانسان ، الحيوان الذكي المتأخر الادنى . اما الكاتب هـ. ب. لونوكرامت الذي يقدره المتعصبون لهذا النوع الادبي ، فليس في الحقيقة ، رواية أنا في مكان آخر ، الا هاوياً لوهمي القرن التاسع عشر وقد حفظ على نحو متأخر وموحش . وقل الامر نفسه في

ريشار ماتهوسون ، وهو صنم آخر لعشاق الوهمي الجديد ، لا ينقـذ نفسه الا عن طريق فكاهة يظهر فيها ، جملة ، أثر الجهد ...

ويبدو ان هذا الهزال مقضي عليه بالفناء . فما من مؤلف واحد من مؤلفي الحكايات العلمية يمكن ان يبدو « خطراً » لمن هم دون الثامنة عشرة ؛ ولكن على نقيض ذلك فان عدداً منهم لا يتجاوزون الثانية عشرة من العمر العقلي والعاطفي . ومع ذلك فمن خلال هذا الهزال نفسه يظل نوع من « العجيب » خفياً . فهناك مغامرات « روبنسونية » فاتنة كرواية (روبنسون الكون) لفرنسيس كرساك ، او رواية (بعد اصطدام العوالم) لـ أ. بالمروب . ويلي: اناس متروكون على كوكب جديد بعد كارثة كونيّة . اما رواية (الكوكب المنسي) لموراي لينتسر بمحتواها المتسلط فيشكل اثراً رفيعاً : ولادة البشرية من جديد في عالم بيولوجي واصطناعي في آن واحد ، تعمره حشرات جبارة .

انها امكانات الحلم التي لا نهاية لها ، ذات خيال شبه علمي ، يلعب بالمفارقات . فالحكاية العلمية تستطيع ان تخلق مواقف نموذجية قائمة على المفارقات : ففي رواية (سفر بلا محطات) لبريان ألديس نجد مئات الملايين من الكائنات البشرية تعيش حياة صاخبة ، مغايرة ، مذعنة لمشكلات التطور الخاصة ، في عالم يبدو لنا عجيباً : هو عالم ـ كفكائي في الحقيقة ـ مؤلف من حجرات مغلقة تتفاوت في سعتها، تفصل بينها حواجز من الفولاذ تجتاحها نباتات سريعة التكاثر ، مغذية ، يضيئها نور اصطناعي ينطفىء على مدد منتظمة . هناك تعيش قبائل وجماعات من المتوحشين والخارجين على القانون . وفي منتصف الكتاب فقط ان كل شيء يجري وسط سفينة فضائية لا تقل اتساعاً عن باريس، ارسلت فيما مضى الى مجموعة شمسية اخرى فرجعت الى الارض، وفي رحلتها هذه (رحلة تستغرق مئتي سنة) تعطلت عضويتها المركزية والبشرية والآلية نتيجة حادث ما. لقد نسي الناس في هذا العالم المغلق الذي يشكله كوكب استرونوف وجود عالم آخر، ووجود الكون؛ ويمكن ان ننظر الى مغامرة هذا الكوكب

الصناعي حيث تفتن حياة مغلقة على نفسها قد نسيت اصولها واهدافها ، على انها رمز لحياة البشرية ...

لقد كانت الحكاية العلمية تحمل سحرها في نفسها ، وهي التي قضي عليها مع ذلك ان تكون نوعاً ادبياً متخلفاً اكثر من ان تكون « نوعاً » شعبياً . وفي مجال قريب منها نجد ان المخيلة البوليسية والساخرة والشيقة في سلسلة (فانتوماس) قد استطاعت ان تجد في فرط عاميتها قيمة هجومية. كذلك فان العجيب العلمي الذي لم يستطع ان يفرض نفسه بين الانواع الفكرية والذوقية قد حاز شيئاً من القوة في التعبير الهائج عن عجزه الادبي . وكما ان السرياليين وجدوا خيالاً مذهلاً مدسوساً في عنصر (شوفال) او في اقران (فانتوماس) كذلك يمكننا ان نجد اليوم شيئاً من العظمة في هذا العالم المجنون .

واذا كان يستميلنا دوار المخيلة فلنا آنذاك ان نغوص في هذه الروايات كأننا نغوص في عالم مجهول . هل نتمنى ان يزداد دوران قوى العقل حتى الدوار والعبث ؟ يمكننا في هذه الحال ان نحاذي رواية (عالم الـ « أ ») لفان غوغت : كتاب كثيف ، احمق على نحو كامل ، مدعٍ ، ساطع ، غبي. (خطر بالنسبة الى العصاميين) . ان المؤلف ليتخيل فيه منطقاً مناقضاً للمنطق الارسطي (كما اخترع ريمان هندسة غير اقليدية) ويستخرج من ذلك نتائج تقرب الجنون من السحر : اللاهوتية ، الحضور في كل مكان . القوى التي تفوق الطبيعة ...
ان المجموع احمق في جملته ، تخالطه استشهادات من ارسطو ينقضها طالب في المرحلة الثانوية ، ولكن لهذا المجموع قوة موحية كبيرة .

اشباح وكواكب واستحالات . ان الهواة والمعجبين اليوم ليجدون في هذه الحكايات الفظة المضطربة (الا في بعض الآثار الممتازة ، مصادفة) لا درساً ولا تقليداً بل المخيلة في حالتها الوحشية ، وبهذه المخيلة المضطربة غير المتلاحمة، الشنيعة في اغلب الاحيان ، الحمقاء العظيمة تتبرر فترة ما قبل الحكاية العلمية ؛ اداة لتحرير الغرائز والاوهام واداة لخلق عجيب مجهض كذلك .

الفصل الثاني والعشرون

من الوهمي الخيالي الى الوهمي المشخص

« الرواية الجديدة »

هندسة غير مألوفة للعالم الحقيقي :

- الوهمي الذهني : جورج ـ لويس بورجس .
- عوالم تتعلّب .
- الواقع غير متجانس : آلان روب غرييه ، كلود مورياك .
- ميشيل بوتور : « الحكاية العلمية » و « الرواية الجديدة » .
- كلود سيمون والسحر .
- البحث عن المباشر : « الرواية الجديدة » و « داخل الحقيقة » .
- الهندسة ضد السيكولوجية .
- سحر الاشياء .
- مادة فلسفية للرواية : الوهمي المشخّص .

إن سحر الحكاية العلمية لسحر ذهني محض ، حتى حين تهرب ببراعة ، من تفاهة رواية المغامرات . وتظل هذه الحكاية ، عجزاً منها عن الحصول على حرارة انسانية ، وعجزاً عن اثارة مشكلات سيكولوجية واخلاقية وصوفية (الا على نحو سخيف) في افضل نواحيها خيالية وذهنية على نحو كامل مطلق .

وهي لا تحقق قوتها وتمركزها بحيث تصبح أثراً فاتناً الا حين « تستقصي » هذا الاتجاه وتصبح دواراً يفوق الذهن ، فنجد فيها آنذاك سحر الحكايات التي يلعب فيها «بو» بالمنطق لا بوهم باطل؛ والشعر الذي يختفي في آثار ولز وشوترتون اللذين ندينهما بالافراط في الكتابة . وان الكاتب الارجنتيني جورج لويس بورجس الذي استفاد من كبار الخياليين ، الجمالي المألوف في آن واحد ، الراوي الساطع واستاذ الفلسفة ليخلق ألغازاً تحير الفكر .

فالعوالم الخيالية او الصوفية ، في التصوير الحديث ، تتجمع في هندسة خارقة للعالم الحقيقي بدلاً من ان تشكّل عالماً يفوق الطبيعة ، خارجاً عن عالم الوجود التافه . ان عالم الخيال وعالم الحقيقة لم يكونا لدى نوفال ، الا حقيقة واحدة ومظهراً واحداً : فأورلي هي في آن واحد ممثلة لا معنى لها وتجسيد لأدرين المتصوفة ... اما لدى كاتب كـ (شسترتون) ـ البعيد عن نوفال غاية البعد! ـ فان رئيس الفوضويين السري هو في الوقت نفسه مسيِّر لعب البشر ، والله نفسه ، رمزياً .

ان العجيب الذهني ليقوم آنذاك على كثرة تعادل العالم ، هذا العالم الذي لم يعد يُتصور على انه كون واحد متجانس بل على انه اكوان عديدة متوافقة

ومنضّدة . وهكذا فان بطل رواية (البشر الآلهة) لولز ينتقل اثر حادث دراجة من عالم الى عالم موازٍ له . وفي رواية (سلسلة حول الشمس) يتخيل كيرت سيماك وجود عدة كرات ارضية تتعايش في عدة «أزمنة» مختلفة ؛ ويتاح لبعض البشر فقط ان يكتشفوا ببطء امكان الانتقال من واحدة الى اخرى عن طريق شكل صوفي في الحلم او الخيـــال ، وهكذا فان رواية الخرافة العلمية تستعيد مواضيـع « البحث » والرواية الصوفية ...

تعدد « الازمان » على قدر ما للزمان من بنية كميّة (على هذا النحو يمكن ان تتعايش عدة « ازمان » معـاً ، كما يمكن ان تمر عدة اتصالات هاتفية بالخط الواحد نفسه) والبعد الرابع او الخامس ، والفضاء المختلف الجنس ، وبفضل هذه الخرافات شبه العلمية او شبه الكونية ، فان الحكاية العلمية استطاعت ان تنجو في بعض الاحيان من رواية المغامرات التافهة (نقل بسيط لمغامرات غرب اميركا الى الكون) كيما تصبح عملاً فكرياً مبدعاً . وهذه الرواية انمـــا تبنى كلياً على المهارة ، اي على متعة ذهنية محض .

ان المفارقات الزمنيّة تشكل المجال المختار لهذه الرواية الماهرة ، وابرز ما ظهر فيها من آثار هو رواية (نهـاية الابدية) لاسحاق أسيموف ، فقد خلقت الاسفار الزمنية ، بعد القرن السابع والعشرين جنساً من المسافرين في الزمن في « الأبدية » على هامش الاجيـال (حيث يعيشون « حياة طبيعية » سبعين عاماً ككل البشر) يلتقون ويشكلون في اللازمان نوعاً من (الادارة) تدخل تدريجياً تحسينات في التاريخ المبسوط امامهم ثم تحذف نفسها بنفسها رغبة منها في التأثير في الماضي الذي خلقهـا . ولقد صوّر رنيه برجافيل في رواية (الرحلة الطائشة) انساناً يَقتل خطأً ، وهو يتجول في الفضاء ، احد اجداده البعيدين عام ١٧٩٤ ، ولم يعد يستطيـع العودة الى القرن العشرين لانه لم يعد موجوداً .

وفي احدى قصص كتابي (الكوكب الآخر) تخيلت انساناً في القرن العشرين مضى يحول دون التعرف على لويس السادس عشر وتوقيفه في فارين في العـاشر

من شهر حزيران عام ١٧٩١ فغيّر بذلك مجرى التاريخ ومصير الاجيال : وحين أراد ان يستعيد مكانه في مجتمع عام ١٩٦٥ لم يعد هو نفسه ، ولم يتعرفه أحد ، فوجد في مكانه « قرينه » الشخص الذي « كان يمكن ان يكون » لو نجح الملك في الهرب عام ١٧٩١ ...



ان اختراعات الوهم الذهني هذه لتظل العاباً من ألعاب الفكر. وان الفكاهة والتفاهة والنزوة تفسدها ، لان مرد قيمتها يعود الى قسوتها ، حتى لو جعلتها قسوتها ، مهلوسة ؛ وتلك هي حال كاتب ضعيف كـ (اسيموف) ، بل حالة كاتب جمالي يُعنى بأدبه كـ (جورج لويس بورجس) وهكذا نصل الى ألغاز ثقافية وفلسفية او شبه علمية ، شديدة الشبه « بالتسليات الرياضية » القديمة . فحكايات ج. ل. بورجس العلمية تستعمل كل مفارقات «الكلية» ؛ فهذه الحكاية تستحضر مكتبة تحتوي على كل الكتب الممكنة والممكن تخيلها ، رواية (المكتبة) : عالم كافكائي يتيه فيه الفكر ... وتلك الحكاية تضع في شكل حقيقي بالغ التفاهة بالارجنتين حالة فون الغريبة ، الدليل الامي ذي « الذاكرة الكلية » الذي يتذكر بدقة كل ما رآه وسمعه وأحس به ... وفي مجال ابعد ايضاً ، في تمديد الاستقراءات الرياضية والعبث ، في اللحظة التي تشرع فيها الامكانات بأن توجد في آن واحد بدلاً من ان تستبعد ؛ وبهذه الطريقة لا نعود نجد انفسنا في عالم نسميه « حقيقياً » ما دمنا نعيش آنذاك بآن واحد في عشرة عوالم وألف وعشرة آلاف عالم ... ان بورجس المهلوس في مخيلته التي لا تُقلب ، وقد دفع الى اقصى ما يستطيع بو وشسترتون وكافكا والهندوكية (التي درسها في بيئتها) ، ليعطي الحكاية الوهمية الذهنية ، في دقة ، قيمتها وقوتها : الدوار العقلي .

ان الوهمي الذهني يعتمد مسلمة اساسية : تعقّد العوالم وتعدد الاكوان التي يتداخل الواحد منها في الآخر . ولا توجد الحقيقة من حيث هي حقيقة بل

كمدخل لحقيقة اخرى ممكنة . ففي رواية (الخرائب الدائرية) لبورجس نجد ان الحقيقة الاولية ليست الا العالم كما يراه فقير هندي ؛ ولكن هذا الفقير نفسه لا يوجد الا في فكر فقير آخر وهلم جرا ـ مثله مثل صور الدعاية حيث يحمل احد مدمني الخمرة زجاجة في يده تمثل اللصيقة عليها مدمناً آخر للخمرة يحمل في يده زجاجة وهكذا ... تلك هي نظرية العوالم المتداخلة : فكل كوننا قد يكون قطرة دم في جسم برغوث جبّار يعيش في كون ليس الا قطرة دم في جسم برغوث آخر ...

ان مفارقات الفكر هذه ، حتى حين تتخذ شكل تسليات رياضية أو فلسفية لتميز بنية الوهمي والعجيب ـ في اغلب الاحيان ـ في عصرنا : فنحن لم نعد نجد « عالماً حقيقياً » يخضع لتدخل القوى الخارجية المرتدية ثوب آلهة الاولمب أو الملائكة والشياطين ، او الأشباح السخيفة بعض السخف ، بل نجد عالماً مرئياً لا متجانساً ولا وحيداً ، ينتمي الى سلسلة من العوالم يتداخل الواحد منها في الآخر .



لقد شاءت بعض أشكال الرواية ايضاً ، في الفترة نفسها ، اي في النصف الثاني من القرن العشرين ، أن تقلل من قيمة الرواية الواقعية التافهة من غير أن تعتمد على الوهمي العلمي او الفلسفي . (فالرواية الجديدة) كما سمّاها الصحفيون المستوحاة ، عن بعد ، لا من بو وشسترتون واسحاق ازيموف بل من جويس وفرجينيا وولف ودوس باسوس ، قد لعبت على هذه الواقعة وهي ان للحقيقة عدة كثافات .

فليس هناك من وجود لحقيقة واحدة هي حقيقة القصة المحكمة البنيان ، في نظر اشكال الابداع الادبي التي جمّعها آلان روب غرييه ، او في نظر هواة الوهمي الذهني . بل هناك لعب « الامكانات » غير محدد ، او منظار سحري ، في مجال الرؤية . ان آلان روب غرييه وميشيل بوتور ، وكلود سيمون ،

البعيدين ظاهراً عن «الغرابة» كما تظهر في الحكاية العلمية وفي المخيلة شبه الفلسفية او شبه العلمية ليستعملون ، مع ذلك ، الطرائق نفسهـــا التي يستعملها الوهمي الذهني : والفارق الوحيـد بينهما انهم يطبقون هذا النهج الفني وهذا الخيـال على مادة الوجود البشري المشتركة بدلاً من ان يتخذوا الخارق او الكوني او الغريب موضوعاً لهم .

وهكذا يعود الوجود التافه بدوره مُلغزاً غير متجانس ، لا يمكن ولوجه . ان رواية (درجات) لميشيل بوتور تصف على نحو لا يتطرق اليه التعب ، بوساطة ثلاثة اشخاص مختلفين تجربة انسانية واحدة بالغة التفـــاهة : بضعة اسابيع في الصف الثاني الثانوي في احدى المدارس الثانوية . الا ان « الرواية الجديدة » تستطيع ان تخلق كذلك شيئاً خارقاً ، ذلك بأنهـا لا تفكك الحقيقة الظـاهرة الى شرائح حياة ذاتية وحسب (الامر الذي لا يخلق دواراً في الفكر) ، انهـا تلعب ايضـاً بالامكانات ، ويحدث لهـــا ـ حتى بالنسبة الى حادث تافه ، لا في مغامرة ميتافيزيقية او كونية ـ ان تحوّل الواقع الى نوع من السحر والابهام الخاطىء .

لقد كانت الحكاية العلمية تسمح ـ بوساطة مسلمة السفر الزمـــاني ـ بعيش المشهد نفسه ورؤيته عشر مرات متتـالية ، مصممة وفق « الامـكانات » المختلفة للوسائط المتتالية . وتقدم رواية (في المتاهة) لآلان روب غرييه اللعبة نفسهـا : الا انهـا مطبّقة على حادث أقلّ ظهوراً واقلّ غرابة من غزو الكون ، مغامرة بسيطة يقوم بها جندي مكلف بهمة مستعجلة إبان الهزيمة . نحن في مدينة صغيرة ريفية ، مغمورة بالثـلوج ، صبيحة اليوم التالي لعرض خيـالي قامت به القوات الفرنسية في ريشنفلس . ثمة مصباح كهربائي عند تقاطع شارعين ، وقليل من الثلج الموطـّأ ، وجندي ينتظر ، وتحت ابطـه صرة ملفوفة . يمرُّ صبي صغـير يرتدي برنساً ، فيسأله الجندي عن طريقه : الا ان الصبي لا يتوقف . وثمة ، من جهة اخرى ، في احد المنـازل المجـاورة ، غرفة خـالية الآن ، قـــد وُصفت

وصفاً دقيقاً . وعلى الجدار لوحة تمثل مقهى فيه مجموعة من السكارى، وفي المستوى الاول منها صبي يمسك صرة ، وخلفه يجلس ثلاثة جنود ذوو وجوه صم .

ان لدينا صورتين ، الواحدة حقيقية في الشارع ، والثانية مرسومة ، داخل منزل . فلنحركهما الآن . هذه رواية ثانية للمشهد حيث يمر الصبي بالقرب من الجندي : في هذه المرة يتوقف الصبي ويقود الجندي الى تقاطع شارعين آخرين ، ويعود الجندي الى الانتظار هناك ، ويمر الصبي ايضاً (ولكن أهو الصبي نفسه ؟) واخيراً ، في رواية ثالثة ، يقود الصبي الجندي الى المقهى ، ويعود المشهد من جديد فيتركب فجأة ، حقيقياً هذه المرة ، مشهد المقهى الذي يقدم الينا اول الامر ، مرسوماً على جدار غرفة خالية ... ثم يبدأ كل شيء من جديد : جندي ينتظر قرب احد المصابيح ، وصبي ... انها محاكاة ممتازة لتلك المتاهات التي تشكل جاذبيات غريبة . وليس من أهمية للخاتمة ، ولمصرع الجندي عند قدوم المحتلين ، دون ان يستطيع ايصال الصرة لمن أرسلت اليه ، وهي تحتوي على اوراق زميل قتل في المعركة وذكرياته . ولكن أليس ذلك كله حلم جندي محتضر ؟

ان الكتاب كله فخ ، فخ عذب بالنسبة الى الفكر . ما ابرع فكرته : تراجعات في الزمن ، فحص كل « الامكانات » ، انه موضوع من مواضيع « الحكاية العلمية » .



وفي الواقع فان «الرواية الجديدة» تستخدم كل الوسائل لكي تهرب بالحقيقة من ذلك البناء المتصنع العذوبة ، المفتعل الذي كانت تمثله القصة الواقعية وفن الراوي . انها تسعى (لتحطيم) الضجة الرتيبة المستمرة ، والرؤية الاكاديمية « للتصوير الاجتماعي والسيكولوجي». وانها لتعتمد فن التواقت كما نجد ذلك في رواية (ممر ميلانو) حيث يصف ميشيل بوتور المتأثر بجويس ودوس باسوس ، خلال يوم واحد ، الحياة الاجتماعية في بناية باريسية ، مازجاً المغامرات والشعور

بعضها ببعض . ويضع كلود مورياك الذي جاء هذا « النوع الادبي » في فترة متأخرة ، في روايته (الغداء في المدينة) من غداء يسير في باريس لا وصفاً سهلاً ماهراً بل مُتمِّناً من المشاغل المختلفة اللاشعورية : فحول مائدة وخلال ساعتين تتقاطع الاحاديث المسموعة والافكار الخفية لثمانية اشخاص ، وتختلط وتتحرك حتى ليعجز القارئ عن «متابعة» اي من هذه الحلبات الثماني ، الا انه يجد نفسه مرغماً على الاحساس وتحمّل هذه الحقيقة التي تفوق الفردية . فلم تعد الرواية الحركة المتابعة لشعور واحد (شعور الراوي او شعور البطل) بل روح القبيلة أو الجماعة (على حد تعبير علماء الاجتماع الأول) وكذلك يعمد كلود مورياك في رواية (خرجت المركيزة في الساعة الخامسة) بكل يسر الى شعور كل الناس الذين يمرون في ملتقى الشوارع (بوسي) بين الخامسة والسادسة فيجعله يخفق ويتقاطع ويزور ويتمزق كما تتمزق الغيوم في السماء ...

وان الهدف الذي يسيطر على هذه المجموعة الادبية هو مهاجمة (لواقع مادة الفن) من قطر ظاهري ، من زاوية بصرية تتيه مغامراتنا . ان الكتّاب يُعنون بوضع « البطل في حضور العالم الموضوعي واظهار العالم ومفاصله تتخلع امام عينيه (وعينينا) لكي ينتظم بطريقة اخرى ، على ألا يقل صحة عنه[1] » . وقد يحدث في مرات اخرى ، ان يكون على القارئ بدلاً من ان يحضر مغامرات موصوفة وصفا ملائماً وماهراً ، ان «يرى» رؤية مباشرة . « لقد وضعت قدمك على قطعة من النحاس ، وها انت تحاول ان تدفع بكتفك اليمنى ، عبثاً ، اللوح المتحرك قليلاً[2] » . وعلى هذا النحو توحّد رواية (التعديل) لميشيل بوتور بين قارئ الرواية وبطلها ، وذلك باستعمال ضمير المخاطب غير المتوقع . فهذا الرجل الذي يدخل بصعوبة احد قاطرات « باريس ـ روما » ظاهر العنق ، مرتبكاً (انك لتدخلها من الفتحة الضيقة وانت تمس أطرافها ، ومن ثم حقيبتك ...)

---

(١) كلود مورياك : الغداء في المدينة ص ٦٩ ألبان ميشيل ١٩٥٩
(٢) ميشيل بوتور : التعديل ص ٩ منشورات منتصف الليل ١٩٥٧

هذا الرجل الذي سيسجن خلال ست وثلاثين ومئتي صفحة في قطار سريع، حيث سيعشق وسيعيد التفكير بحياته كلها، وكأن بوتور يقول هذا انت ايها القارىء. ان الضمير « انتم » أو « انت » الذي حلّ محل الضمير « أنا » أو « هو » التقليديين يسعى الى تعديل النظرة الى القراءة والى خلق وسوسة باطنية من القصة « الخارجية » عن طريق الالحاح ...

وبما ان هذه الرواية «مباشرة» محيرة وعدائية في صيغتها (بالمعنى الاصطلاحي النحوي) تريد انتهاك شعور القارىء وانتزاعه من دوره المألوف في المشاهدة، فانها تستعمل في اغلب الاحيان الطرائق ذاتها التي نجدها في (الوهمي الذهني) الذي ولد في الفترة نفسها تقريباً : بلبلة بنيان الحكاية، والاغتراب، والهجوم. فرواية (الرجل الذي اضاع البحر) لتيودور ستروجون وهي حكاية علمية تبدأ بالطريقة ذاتها : « تخيل انك صبي، وانك تركض خلال ليلة سوداء وبيدك طائرة هليوكوبتر وانت تقول بسرعة : بروم - بروم - بروم . فتمر بجانب شخص فيرغب في ان تتركه وشأنه . وربما كان يجدك شيخاً كبيراً جداً بحيث يسليك باللعب (...) انه يرتدي ثوباً واقياً من الضغط ويشبه رجلاً من المريخ...[1] » . ان الحكاية، وهي عنيفة وشبحية معاً، تتوسع وتفرض نفسها في كابوس كامل ؛ لان الصبي الذي يمرّ وهو يحرك لعبته، والرجل المحتضر في ثوبه المغلق هما كائن واحد : فالرجل الاول الذي رحل الى المريخ وراحل يستعيد رؤية حياته في لحظاته الاخيرة هو انسان مهلوس يقاوم نفسه ويزدوج... انه استعمال النداء وضمير المخاطب واختلاط الشخصيات التي تتحول الى شخص واحد مختصر، تخلق نوعاً من الكابوس وتثير حقيقة لم تعد « توصف » من الخارج او تُروى بل تُعاش من الداخل ... ومما يسترعي الانتباه ان يلجأ الى الطرائق نفسها كاتب اميركي، مؤلف حكايات وهمية، ومحلل حديث للشخص الانساني كبوتور ...

---

(١) تيودور ستورجون : الرجل الذي أضاع البحر .

ذلك بأن قصدهما متشابه في اعماقه . فكاتب الحكاية العلمية يهدف الى الايحاء بتجربة عجيبة وكابوسية ، لا يمكن ان توصف كما توصف الحياة التافهة . اما بوتور الذي يظل كاتباً اخلاقياً فيهدف الى تقديم تجربة انسانية على انها لغز لا حكاية ، ومحاذاتها بانحراف غير انحراف السرد ، كما لا يهدف الى كتابة قصة سهلة ، بل سرد « شيء » مقلق يجدد الفضول ويفتنه .



إن الغاية ههنا هي ان نشعر بالحقيقة ـ حقيقة ما ـ على ان لها عدة كثافات ، كما كانت تريد ذلك « الانطباعية الانكليزية » ـ والرواية الجديدة ليست بعيدة قط عن فرجينا وولف ـ فلم نعد نرى الحقيقة من سطحها الذي يشاهد فورياً وحسب ، بالمرور عليها بقصة سهلة واضحة ، بل نشعر بها من الداخل ، غير مرتبة ولا مروية ، ولا موضحة : وبكلمة موجزة ، فحيث كانت الرواية طريقاً ـ او مرآة نحركها طوال طريق ـ فان « الرواية الجديدة » هي سبر احشاء الواقع ، بسحنة خالية من العطف حيث يضيع الانسان في ممرات لا تحصى ، بمقاطع في الظلام المطلق ...

ان رواية (طريق الفلندر) لكلود سيمون تنتظم انتظاماً مدهشاً في فوضى ظاهرية لأسلوب صُنع ليتيّه ، حول موضوع ساحر مدهش ، ويشبه الكتاب تلك الرسوم المرسومة بالريشة ، الاكثر خيالية من رسوم هوغو ، حيث تشكل الخطوط السود والخطوط القاسية والحبر والحبر الصيني والتصوير الحاد ، المتعجّل ، المرتبك ، الملحّ ، نوعاً من الصورة المشوّشة اذا دققنا النظر حيث تستعيد العين ابعادها ومتعتها .

في شهر ايار عام ١٩٤٠ تاهت فلول فصيلة من الجنود على طريق الفلندر . هم ثلاثة في آخر الامر ، جورج وبلوم وايجليزيا ، سيأسرهم العدو في نهاية المطاف . وكان قائدهم ـ الذي اختفى ـ وهو واحد من اسرة ريكزاش اشتهر بأجداده ـ الذين انتحر واحد منهم إبان الحكم الجمهوري ـ كما اشتهر بزوجته (كورين)

الانيقة الغامضة ، وبحظيرته التي تضم خيول السباق . ومن جهة أخرى فقد كان ايجليزيا يعمل سائساً في هذه الحظيرة . وهـا هي ذي اسرة ريكزاش تفرض نفسها كأنهـا وسواس او لغز بالنسبة الى هؤلاء الجنود ، خلال معسكرهم وحربهم الخنقة ومغامراتهم وأسرهم . وكان على هؤلاء الرجال الثلاثة ـ الذين سجنوا آخر الامر ـ ان يكون لديهم شيء يجترّونه ، وها هم يجترّون تاريخ أسرة ريكزاش ، وسر انتحار الجد ، وسر شخصية كورين ، واسرار حظيرة السباق الاقل كثافة . ونحن نشعر خلال ذلك ان معرفة الحقيقة ليست بالأمر اليسير : فحقيقة اسرة ريكزاش هنا ، ينبغي ان يعيد تركيبها بصبر واناة وعلى نحوٍ مفصّل ثلاثة أشخـاص متفرغون ليسوا الا وكلاء للروائي . وهذه طريقة أحدث من طريقة بروست في تقديم الحقيقة: كأنها سلسلة من الفرضيات والصور يستحضرها شهود متباعدون جداً ... ان هذا ليشكل جزءاً لا من لعبة ولا من أحجية بل من هدف ذي دلالة : ان يجعل الحقيقة كتلية ، عميقة ، غير جامدة، متكاثرة ، ولهذا فهي لا توصف ولا تروى وفق المنحدر السهل بل تستحضر بجهود وأهبة . كما يحدث في ذاك الحلم الذي يراه جنود ثلاثة ضائعون ، عن أسرة قائدهم ...

وهكذا يتولد من العـالم التافه ، وهمي ذهني ، في معارضة العجيب ، بما يلائم مادة غريبة ظلت الحكاية العلمية متأثرة بها . ان العـالم الواقعي يظل هنا مصنوعاً من عجينة بشرية عامة، ولكنه يرى وفق قوانين هندسية مخالفة للمألوف، وربما كانت قريبة في بعض الاحيان من الفن الذي نسميه « وهميـاً » او من الفن الباروكي في احيان اخرى ـ الاسراف في الزينات ، اختلال الرؤى ، لعب مستمر بالواقع والوهم ـ كما يكشف ذلك بطريقة شديدة التعبير اول اثر سينمائي قدمته هذه « المدرسة » الى السينما (العام الاخير في مرينباد) لآلان روب غرييه .

إن كتّاب الرواية الجديدة وهم خلفاء ما فوق الانطباعيين الانكليز، واقرباء المتخيّل الذهني في الحكاية العلمية المحوّلة الى لغز، او جماليون اعادوا اكتشاف ألعاب الباروك، بتحطيمهم ترتيب اللوحة التقليدي والبصري، صنيع التكعيبيين والفنانين الذين جاؤا قبل التجريديين في الرسم، ليس لهم من هدف مشترك الا ان يحملونا على الاحساس بوجود انفكاك بين الرؤية والحقيقة، بين العقل والجمالي[1].

و « الرواية الجديدة » كالشعر الذي جاء بعد المدرسة البودليرية يُعنى باكتشاف « الواقع الشعري » قبل ان تشوهه وتمسخه الرؤية التي تواضع الناس فيما بينهم على النظر بها الى الاشياء. انها ترفض هذا العالم المعاد بناؤه، عالم الوصّاف والراوي، في سبيل عالم وحشي لم يشرح فيه كل شيء ولم يفسّر كما يشرح ويفسّر في المدرسة الابتدائية: « ينبغي اذاً ان نحاول بناء عالم اصلب واكثر فورية مكان عالم « الدلالات » (السيكولوجية والمنطقية والاجتماعية والمهنية) فلتفرض الاشياء والحركات نفسها بـ (حضورها) اولاً، وليستمر هذا الحضور في السيطرة من بعد، فوق كل نظرية تفسيرية (...) وستكون الحركات والاشياء في العالم الروائي المقبل « هنا » قبل ان تكون « شيئاً ما » وستكون هنا كذلك فيما بعد، قاسية ثابتة حاضرة الى الابد، تسخر من معناها الخاص نفسه[2] ».

وهكذا ـ وهنا يكمن الينبوع البوريتاني في « الرواية الجديدة » ـ فان كل استحضار روائي للظواهر البشرية سيحمّل بـ « خطيئة اصلية »: الرغبة في شرح كل شيء، قبل فهم أي شيء ...

---

(١) لا بد من الاشارة هنا الى اننا لا نصف الرواية الجديدة بجملها لأن هذا الجمس لا وجود له. واذا كنا قد افسحنا المجال في بعض فصول هذا الكتاب لهذه « المدرسة » فعلى قدر ما تعبر في أيامنا عن بعض الانجاهات السابقة، ولسنا نصف هنا الا بعض أشكالها النموذجية.

(٢) آلان روب غرييه: طريق نحو رواية المستقبل، مجلة ن. ر. ف. تموز. ١٩٥٦

وللتحرر والتطهير من هذه الخطيئة يستحسن أخذ الحقيقة البشرية في المستوى البدائي والمعقّد معاً حيث تكون مغلقة لا يمكن فهمها . ولتشاهدِ الحادثة نفسها من عدة نوايا مختلفة كما في رواية (درجات) او في رواية (في المتاهة) او فلتختلط عدة حوادث دونما اهتمام بترتيبها الزمني ، كما في رواية (درب الفلندر) ، ان ما نفعله هنا هو ايحاء واعادة العثور ، وراء الحقيقة المتواضع عليها ، على ما يمكن ان نطلق عليه « داخل الحقيقة » ، ما دامت كلمة « فوق الحقيقة » قد استعملت بمعنى آخر . ان « داخل الحقيقة » هو مادة الوجود التي تهملها قصة مريعة حسنة العرض ـ اي مبسّطة ـ لقد سبق ان وجدناها عام ١٩٥١ في رواية (حياة الآخرين) حيث حرص لاديسلاس دورمندي على المخاطرة بأن يعرض عرضاً موضوعياً بارداً من غير مبالاة ، « كل » الحركات الدقيقة التي يقوم بها سكان احدى القرى الصغيرة ...



ثمة حلان اثنان للتخلص من هوس « الشروح السطحيّة » التي تفسد الفكر الانساني والرواية التقليدية : فاما ان (يعقّد) الاستحضار الروائي حتى غايته القصوى، ويجعله يشاهد من خلال عين ذات صفائح مضاعفة ويلعب بعمقه وغناه، صنيع بوتور حين ينضد مصائر سكان بناية في رواية (ممر ميلانو) او حين يعمد كلود سيمون الى اعادة بناء تاريخ اسرة ريكزراش بوساطة ثلاثة جنود كانوا يعرفونها معرفة طفيفة، وهذا يعني في هذه الحال البحث في الكائنات والاحداث عن مزيد من الكثافة والسر ممـا يقوم به الراوي المحبوب الفصيح ، الراوي التقليدي . او ان يعمد على نقيض ذلك الى (التبسيط) ، فلا يمس الاعماق ، ولا يشاء الولوج ، ولو على نحو موارب ، في تحليل ما للأشياء، ويكتفي بوصف الاشياء وفرضها وجعل مظهرها الخارجي السطحي مدسوساً .

ولقد تبنى آلان روب غرييه اول الامر ، هذه الطريق الثانية وان مـا في هذه الطريقة من مخالفة للمألوف قد لفت الانتباه اليه . فهو لا يخالف في رواية

(الغيرة) ١٩٥٧ ثرثرة رواية « التحليل » السيكلوجي او الاجتماعي بأن يعمد الى مزيد من التعقيد والقلق والالغاز ، بل انه ليرفض التحليل والتفسير ، مراعاة لوصف الاشياء في ادق تفاصيلها واكثرها الحاحاً واشدها سطحية - المملوء بالتحدي - : «يقسم الآن ظل العمود - العمود الذي يحمل زاوية السقف الجنوبية والغربية - الزاوية المطابقة للسطح الى قسمين متساويين . هذه الشرفة هي رواق عريض مغطى يحيط بالمنزل فوق جوانبه الثلاثة . ولما كان عرضها هو نفسه في الجزء المنصّف وفي الفروع الجانبية ، فان خط الظل الذي يعكس العمود يصل تماماً الى زاوية المنزل ؛ ولكنه يتوقف هناك ، لأن الشمس التي ما تزال في أعلى السماء لا تبلغ الا بلاطات الشرفة وحدها[1] » .

هل في هذه الدراسة الهندسية الفلكية لظل عمود فوق شرفة ما ينفّر تنفيراً كافياً - على نحو متعمد - ؟ ومع ذلك فان مرماه ليس مرمى « مهندس » او صاحب نظرية ، كما ردد الناس ذلك في اغلب الاحيان ... بل هو بالاحرى مرمى شاعر متصنّع ووحيه ، مرمى فنان ملّ من الدلالات المزيفة التي يعطيها الانسان الثرثار للاشياء والكائنات والحركات فاختار ان يستحضرها في وجودها الخاص ، في مطلقها ، قبل ان تفسدها تعليقات الذكاء والثقافة السيكولوجية . ان روايات آلان روب غرييه (الماحي والعرّاف والغيرة) ورواية (الاخراج) لكلود أوليه فيما بعد تظل تحديات جمالية . وكما ان الشاعر فرنيس بونج الذي يحوّل قصائده امام الافراط في العواطف والانفعالات وغنائية الشعر الى دراسة تطبيقية تأملية اونتولوجية عن غصن شجرة المستحيّة فإن روب غرييه او كلود اوليه يعارضان الثرثرة الروائية بحذف التعليقات والشخصيات والعمل نفسه - كل ذاك « الذكاء » الذي يكوّن الرواية القائمة على الحادثة - وأرادا ان يجعلا من الفن الروائي صدمة مباشرة بين الحقيقة الفجّة وبين الشعور غير المتوقع . ليس هناك الا (اشياء) في رواية الغيرة ؛ وليس هناك أية شخصية يمكن ان نفسرها بالسيكولوجية السهلة ... ومع ذلك فحضور هذه الاشياء المسيطر

(١) آلان روب غرييه : الغيرة ص ٩ منشورات منتصف الليل ١٩٥٧

والطريقة التي تُشاهد بها ، والحاحها وفتنتها ، تعبّر عن حضور انساني ، وتوحي بأشخاص لا وجود لهم .

ولقد شاء بعض الناس وهم يعطون بعض طرائق روب غرييه شكلاً منهجياً، ان يروا في الجيل الجديد من الكتّاب الفرنسيين « مدرسة في النظر » ؛ منهجاً فنياً ادبياً ـ قد يكون مستوحى في هذه الحال من رواية (الغثيان) لسارتر ـ حيث يتحوّل الحضور الروائي للانسان الى « نظرته » وحيث يكون عالم « الاشياء » المجمّد مكثّفاً ، شأن بعض المشاهد السينمائية ، بالتعبير عن مغامرة انسانية عن طريق العرض والايحاء .

ولا حاجة الى التوغل في مجال النظريات التي لا تهم الا الصحفيين . فسواء وصف روب غرييه في رواية (العرّاف) وبوتور في رواية (ممر ميلانو) « سطح » الحياة وديكورها بدقة ومن غير تعليق، او قدمت ـ على نقيض ذلك فيما يبدو ـ رواية (في المتاهة) لروب غرييه و (طريق الفلندر) لكلود سيمون ، حقيقة غير مباشرة ، ملغزة ، يصعب اعادة تركيبها تركيباً منطقياً فان النتيجة المتوخاة واحدة . اذ يبدو ان « الرواية الجديدة » تسير في اتجاهين مختلفين : موضوعية سطحية ، والبحث عن لغز مخبوء في الواقع . الا ان الاتجاهين يلتقيان ؛ فان ما نجده محذوفاً ، في كلا الحالتين ، بالنسبة الى الرواية التقليدية السردية السيكولوجية الاجتماعية الاخلاقية هو التعليقات والشروح . فاذا صورنا بعد ذلك اعماق الكائنات والاشخاص او سطوحها والمادة الروائية فذاك يعود الى النتيجة نفسها : فالرواية هي في نظر القارىء مادة ذات فلسفة سرية ، حيث يُدعى فيها لا الى مشاهدة عالم مألوف وانساني بل الى مشاهدة قوام التجربة الاصلية المقلقة اللامنطقية .

ومهما يكن الرضى الذي قد تحصل عليه هذه التجارب بالنسبة الى الصحافة التي تقدم نظريات عويصة فان « الرواية الجديدة » تعبّر بكل بساطة عن التعارض ـ الذي وُلد في الفترة الرمزية ـ بين المواضعة الروائية والرواية الساخرة، اي بين الرواية الشعرية والرواية المخالفة للسنة الروائية . انها تسعى بحس سليم

سهل جداً وعامي جداً الى تحرير الخلق الروائي الذي يزعم منذ خمسين عاماً على الاقل ، انه يفلت من الواقعية البورجوازية في بعض من اشكاله .



وليس في هذه المحاولات الجمالية الصوفية الميتافيزيقية تجديد كبير . فالرواية كانت ترمي كذلك ، لدى نوفال والرومنطيقيين الالمانيين الى الوصول الى رؤية للمغامرة البشرية غير مشتركة . ولقد تمرّدت على نفسها لدى المثقفين كجيد وهكسلي . وخلقت فنها الشعري مع جويس و ف. وولف ودوريل ، وغمّتها مع كافكا ولوري وتعقيدها اللامتناهي مع بروست وموزيل وبروخ . بل اننا نميل الى القول بأن هذه الاختراعات الصغيرة والتحديات النظرية واتخاذ المواقف العقائدية والتعليمية لدى بعض افراد الجيل الثاني من الكتّاب الفرنسيين عام ١٩٥٠ ليست بذات اهمية كبيرة في ثورة سبق ان تمت . فقد وجدت « الرواية الجديدة » في اوروبا منذ ثلاثين عاماً ، ولدى مبدعين عظيمين ولكن على شكل مشوّش . وكانت الحواجز الوطنية وحدها هي التي تحول دون انتشارها . واستطاعت فرنسا بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٦٠ اذ استفادت من دعاية كبيرة ان «تقذف» بفن مدعٍ في بعض الاحيان ، حمل لواءه كتّاب الجيل الثاني المقدرون والمجتهدون .

ومع ذلك فمدرسة الرواية الجديدة هذه التي ابتكرتها الصحافة الادبية والثقافية على نحو بالغ الافتعال قد بلورت مختلف الاتجاهات المبدعة ، وحددت (الوهمي المشخص) بخاصة . وكان لهذه الرواية في ملتقى الوهمي الذهني (الذي يفرط في كثير من الاحيان في المدهش) بكبار الجماليين في القرن العشرين (بروست جويس موزيل بروخ لوري) فضل تخصيص هذا الطموح في اخبار الجرائد الذي كانت الرواية تحاول الاعلان عنه منذ خمسين عاماً : وذلك بألا تكون مجرد عجينة المخيلة والفضول البدائي، بل تغدو ، في بعض الاحيان على الاقل ، معادلاً لقصيدة او لأثر فني . اي تحدياً وتعبيراً عن حوار بين الانسان والحقيقة الروحية الكونية .

الفصل الثالث والعشرون

اتجاهات الرواية : بروتيه

التطور الشعري في الرواية :

- محاولة في تحديد الرواية : منذ الاصول ، السرد ، الى الهروب خارج السرد .
- المادة الاصلية : الاختلاق ، الرواية ضد اصولها .
- صراعات النوع الداخلية .
- أصحاب النظريات في الرواية .
- بروتيه او الاتجاهات الامية .
- الرواية باعتبارها مجمّعة للأساطير .

اننا نعرف فنوناً شعرية ، ولكن ليس هناك قط « فن رواية » جدير بهذا الاسم ؛ ولا نكاد نجد الا بعض «تواريخ الرواية» في نهاية القرن التاسع عشر، وفي هذه التواريخ تثبيت للدراسة الاجتماعية والسيكولوجية التي كانت في أوجها آنذاك : أما اليوم فان تواريخ الرواية ان لم تكن فهارس فانها تشكّل سلسلة من الدراسات عن كبار المبدعين - جويس او بروست مثلًا - ولكن يبدو ان من المستحيل اعطاء « تركيب » او « تعريف » لهذا النوع بشكل خاص .

لقد حدث للرواية ، اول الامر ، في قسم منها ، بعد عام ١٨٨٠ ما حدث في الوقت نفسه للشعر - الا ان ما حدث للشعر كان شيئاً مهيئاً - فالشعر الذي عولج في العالم الكلاسيكي على انه فن « تزييني » مخصص بكل يسر لتجميل الحقيقة أو لترهيفها ولكن على سطحها الخارجي؛ ثم اجتاحته في الفترة الرومنطيقية كل اشكال الغنائية ولكنه لم يكن يقبل حتى ذلك الحين الا المجالات العامة (الحب ، الطبيعة ، السياسة ، المشاعر الطيبة) قد كلّف فجأة - اعتباراً من رامبو اذ اردنا ان نبسّط الكلام - بالتعبير عن كل الرؤى العجيبة ، وكان هدفه منذ ذلك الحين ان يحيّر بينما كانت رسالته فيما مضى ان يثبّت العواطف المقبولة.

ومن البديهي ان الرواية قد تعرضت ، في جزء منها على الاقل ، للصدمة نفسها وبدءاً من الفترة نفسها . فقد ظهر فيها اعتباراً من عام ١٨٨٠ ما دعوناه « قوى المعارضة » : الميل الى ذكر ما لا يستطيع اي انسان ان (يراه) او يتخيله بنفسه بدلاً من الحديث عمّا يعرفه كل الناس او ما يمكن ان يعرفوه... وكانت تلك فترة من فترات الوعي الاوروبي حيث كلف الفن بالتعبير عما هو

مخالف للمألوف وغير المشترك بدلاً من تزيين صفحة العالم والتغني بها .

كان هذا التحوّل كاملًا بالنسبة الى الشعر وفقد هذا رويداً رويداً شعبيته الى ان اصبح في ايامنا فناً يكاد يكون سرياً . أمـــا في مجال الرواية فقد كان التحوّل كاملًا : ففي حين لا يمكننا ان نتصور في ايامنا هذه قصيدة « تشبه » شعر لامرتين او دوموسيه ، فان رواية تشبه روايات بلزاك او اوجين سو نفسه مـــا تزال مقبولة عنـدنا . لهذا السبب فان الرواية التي احتفظت بخطوة واسعة تستطيـع بمزيـد من اليسر أن تستعيد جراءة الشعر وتسعى بدورهـا الى ان تكون سرّية في تجاربها « الطليعية » مع بقائها ، في قسم كبير منها ، مقبولة لدى جمهور كبير . انها ما تزال تلعب فوق لوحتين الطليعة والجمهور . وهي من هنـا تظلّ ، مع السينما ، شديدة التأثر بالمحـــافظة على الاتصال بين الفن المطلق والجمهور المضمر عن طريق المستويات والسطوح اكثر من فن آخر ترهّف نهـائياً كالشعر ، واكثر من فن تقهقر كفن الراديو ـ التلفزيون .

فالرواية ملتزمة اليوم اذاً ، ككل اشكال التعبير ، بـ (تعدد المستويات الفنية) التي تميز حضارتنا . فلم يكن يفصل بين راسين وفلاّح أمي ، في القرن السابع عشر ، الا « مستوى » او مستويان : روايات مدموازيل دوسكودري وما تبقى من « الحكايات الخرافية » . اما اليوم فلا بد من سبعة « مستويات » او ثمانية ، سبعة اشكال من الرمزية الادبية او ثمانية ، ولحسن الحظ فان الرواية تستمر في اللعب على جميع هذه المستويات بين ارفع مطامح الخيال وأدنى انواع الاقوات .

وسيكون من الشاق « تحديدهـا » بل وبيان موضعهـا ، كما ان من الشاق تحديد «الموسيقا» بين اغنية صغيرة وتأليف دوديكانوني ، دون ان ننسى باخ ...



ذلك بأن الرواية ، بالاضافة الى تعدد اتجاهاتهـا الراهنة ، تظلّ (مقسومة) بين تعريفها الاصلي وما حُملت اياه خارج اتجاهها خلال العصور . ان كل رواية

راهنة ، من اقلها ادعاءً الى اكثرها مغالطة ، تظل صراعاً بين ابسط متطلبات الرواية ـ ان تكون سرداً ـ والنوايا التي تهدف الى اغنائها بل الى بلبلتها ، وتغيير الحكاية البسيطة ، كما كانت في الاصل ، تغييراً كاملاً .

ان التعريف الوجيز للرواية ـ في أوسع المعاني غموضاً ، منذ منشئها حتى ايامنا ـ ان تكون «حكاية» وان تحتوي على «اشخاص» وعمل . ان الاشخاص والعمل ليغزرون ويتراكبون ويُبنى بعضهم فوق بعض في الرواية التقليدية . اما اذا اردنا ، صنيع آلان روب غرييه ، « ان تخرج السرد من عاداته » فهذا يقودنا الى ان نصغّر هذا الاخراج . ولكن اذا لم يكن هناك الا ديكور بلا اشخاص ، وتأمل بلا ديكور . فان كلمة « رواية » ستفقد معناها ، ويصبح الاثر قصيدة او مقالة او مفاجأة الخ . وهكذا فأن الصفحات (الوصفية) العديدة عند كلود اوليه في ايامنا وعند فلوبير في القرن التاسع عشر ، وعند لوتاس في القرن السادس عشر تشبه (قصيدة) لشاعر متصنع كـ (بروبيس) اكثر مما تشبه صفحات من « رواية » .

لقد كانت الرواية في الاصل تروي (حكاية) مع عمل وحوادث. وصار الناس يهتمون رويداً رويداً « بقيمها السيكولوجية » والدراسة الاجتماعية التي تتذرع بها اكثر من اهتمامهم « بالحكاية » الفجة ، وصاروا اخيراً يهتمون ـ لدى جويس وبروست او في «الرواية الجديدة» ـ بالتحليل المجتهد ، الثرثار ، الجمالي ، العلمي، الميتافيزيقي ، لحقيقة لا تستخدم « الحكاية » فيها الا تعلّة ومادة عمل ... للشاعر . انه اغراء اللغو الذي تعرض له فلوبير في ظروف أخرى .

يمكننا اذاً تعريف الرواية بالمادة التي استعملت لها : استخدام «قصة صافية» (كالعقدة في رواية الفرسان الثلاثة) للتعبير عن شيء آخر غير هذه القصة نفسها. فمنذ القرن الثالث عشر استخدمت قصص الإناء المقدس (الشعرية او النثرية) للتعبير عن تصورات صوفية. واعتمدت رواية (هلوئيز الجديدة) على قصة عاطفية لتحدد نمطاً في العيش اخلاقياً وريفياً وعاطفياً ، ويستخدم بلزاك مغامرات

فوتران درستينياك الروكمبولية لكي يقوم بدراسات اجتماعية ، ويروي بارس حياة (بتيت سكوس) لكي ينير جماليته الشخصية . امـــا مالرو فيكتب بحثاً بسكاليـاً عن (الوضع البشري) في القرن العشرين من خلال الحرب الصينية ، ويعبّر كافكا عن القلق الاخلاقي في (القضية) ، ويصف كلود سيمون او آلان روب غرييه المتـاهة التي هي الحقيقة بالنسبة الى الفكر البشري في روايات هي ألغاز أكثر منها قصصاً ...

وهكذا فالرواية هي تمرين ادبي يستخدم الانسان قصة كي يعبّر عن شيء آخر . وهذا التعريف ينطبق على الرواية الاخلاقية الجمـــالية والفلسفية انطباقه على الرواية « التقليدية » التي تستخدم القصة لأهداف في التصوير الاجتماعي او السيكولوجية ... اما فيما يتعلق (بالقصة الصافية) في « نقطة انطلاق الرواية » فيبدو ان الكسندر دوماس يقدم عنها افضل مثال ...



ويكون كل شيء آنذاك ، في الرواية ، مصنوعاً من الصراع بين (الذريعة) - سرد قصة - واغناء هذه الذريعة بمرامي الخالق المتفاوتة في رهافتها او ادعائها . وما اقلّ « الروائيين » المشابهين لسلفهم بوكاشيو الذين يعترفون بكل صراحة وبساطة بأنهم رواة حكايات، وفق المرمى البدائي للسرد القصصي ، والبيولوجي، بشكل ما : « لم أدعِ قط ان اكون غير راوي حكاية » كما كتب سمرمست موم بكبرياء ؛ وانه ليدافـع عن حقـــه في ألا يكون الا « ذاك الذي يسرد حكاية » معتبراً الرواية مجرد « حكاية مرضية ومتلاحمة ، واحداث متنوعة ، محتملة الوقوع ، وطباع حية ، مستمدة مباشرة من الحياة ، وحوار طبيعي[1] ». وها نحن اولاء قريبون من تعريف معجم ليتره : « حكاية مختلقة ، مكتوبة بأسلوب نثري ، حيث يسعى المؤلف لاثارة الاهتمام بتصوير الاهواء والعـادات او بغرابة المغامرات » .

---

(١) سمرست موم : أحاديث شتى عن فن القصة ص ٦ و ١٠ ١٩٥٦

ومع ان تعريف ليتره ليس كاملاً ، هذه المرة ، في تعداده للعنـــاصر التي يمكن ان « تثير الاهتمام » فانه يُشعر ، كموم ، بما يكوّن الرواية الاصلية : « اثارة الاهتمام » بتسلسل مـا . أليست هذه ، بعـد كل شيء ، ميزة (كبار) الروائيين الذين نحبهم لابداعهم الروائي المحض ـ السرد القصصي ، السرد القصصي البسيط، الفني الغزير ـ اكثر من مراميهم التي تسعى الى اغناء القصة ؟ ان بلزاك، مثلاً ، وتولستوي او دوستويفسكي ايضاً ، في نظر هنري ماسيس « الروائي هو الانسان الذي يحب ان يروي حكايات ، انه دوستويفسكي الذي اذ يلتقي عاملاً لا تتأبط ذراعه امرأة ، بل يصحبه صبي صغير ، سرعان ما يتخيل مأساة كاملة . انه يتخيل ان الام ميتة منذ زمن قريب وان الأرمل يعمـل طوال الاسبوع ، بينما يظل الولد متروكاً لعناية بعض العجائز . ولا بد انهما يقيمان في منزل ارضي يستأجر الرجل فيه غرفة صغيرة ، وربما زاوية منها فقط . أما اليوم ، الاحد ، فان الاب يمضي بالصبي الى منزل احـدى قريبـــاته ، الى بيت اخت الزوجـة المتوفاة ، على الارجح . يقول : « اريد ان تكون هذه الحالة التي لن نراهـــا كثيراً متزوجة من نقيب في الجيش » . وهنا يختلق قصة كاملة ، فهو يتخيل دفن الام ، وموقف الزوج والاخت وكل الاحـداث ، والحركات العرضيـة . هذا هو الروائي الاصيل. انه ليس بالكاتب الذي يلاحظ من اجل الملاحظة ، ويرقب « الحقيقة » بل يضع نفسه فيما يدعوه نيتشه « غرفته المظلمة » وفي غريزته ، لكي يعبر عن « الطبيعة » و « الشيء المُعاش »[1] » .

هل في ذلك ما يثير الدوار ؟ لا شك في ان هناك (قوة أصلية) للرواية ، هي الاختلاق ، الاختـلاق الذي يثير الدوار ـ وقد امتلكه معظم « الكبار » تقريبـــاً ، كل بطريقته ، جويس مثلاً أو موزيل وبلزاك وديكنز وهاردي وتولستوي وبروست كذلك .

الا ان غنى الاختـلاق هذا لهو قوةٍ من قوى الطبيعة لا شكل من اشكال

(١) هنري ماسيس : تأملات في فن الرواية ص ٤٢ بلون ١٩٢٧

الرواية . فزولا الذي أراد ، مثـلاً ، ان يؤمن « بالقيمة الاجتماعية » للأدب ، احتقر هذه السهولة الطبيعية : « لقد طلب النـاس من الرواية طوال المدة التي اعتبرت فيها لهواً وتسلية اللطف وانطلاق القريحة . من هنا نفهم ان ابرز صفاتها كانت اظهار اختلاق غزير[1] » .

ان الرواية لا تكتفي بالرواية أي بالاختلاق ، هذا الاختـلاق الذي كان لدى رابليه . انهـا نوع ادبي يعيش بكل ما ليس منه نفسه ، فهو يبحث دون انقطـاع عن صفات ومطامح جديدة . لقد سعى اول الامر ، وهـذا طبيعي ، الى التلاحم الداخلي ، وهو شكل من الروتين الرزين للموضوع الذي يعـالج معالجة موفقة . وكان الناقد لاهارب يعجب بلوساج : « يحمل لوساج في رواياته موهبة الملهـاة ، وذاك الفكر الملاحظ الذي يميزه من سواه : لقد رسم عادات وطبائع ، وهو مملوء بالطبيعي والحقيقة[2] » .

«الحقيقة» ! ان ما يدعونه الحقيقة ليس الا (التجانس) وهو الذي يجعل من الرواية آلة مصنوعة صنعاً موفقاً ، كمأساة حسنة التأليف ، كقصيدة منسجمة ، اي بكلمة مختصرة : الافراط في التصنع الادبي . ولهذا السبب فرضت في نهاية القرن التاسع عشر نظرية كاملة في الروايـة ، محسوبة وفق فن مسرحي محدد ومدرسي الى حد ما : « في رواية جيدة البناء ، تتوسع طبائع مغرية ، في عمل متلاحم ، وتتولد الطبـائع والعمل في وقت واحد[3] » . وفي الواقع فان مذهباً في الرواية ـ هو المذهب الوحيد الذي تثبت بجـلاء ـ قد فرض نفسه في ادب الروائيين «التقليديين» بين عامي ١٨٨٠ و١٩٣٠ في الفترة نفسها التي تجددت فيها الرواية من جهة اخرى ... فالرواية تقوم بالنسبة الى رنيه بويلسف المحـافظ مع بول فاليري (مع الأسف!) عام ١٩٢٥ على « صنع الشخصيات » و « اعطـاء

---

(١) اميل زولا : الرواية التجريبية ص ٢٠٦ فاسكيل ١٩١٣
(٢) لاهارب : محاضرات في الادب ، الجزء الثالث ص ١٨٥ ديدو ١٨٥٧
(٣) روبير ليدل : بحث في الرواية ص ٧٢ لندن ١٩٤٧

الحياة[1] . لهذا السبب لم يكتب بول فاليري رواية قط سوى (السيد تست) التي تنتمي ، في النتيجة ، وعلى نحو غير شعوري الى مدرسة «الرواية الجديدة» ...

ان خضوع الرواية لقواعد الفن المسرحي ، ولمطامح التصوير السيكولوجي والاجتماعي قد تلقى رداً مباشراً عن طريق الرواية «الساخرة» الانطباعية ، المفجعة ، الجمالية ... ولم تكن في هذا الا صيغة « بورجوازية » بالية سرعان ما هوجمت : « من يقرر ان الشخصية « حية » ؟ (...) فيما يشك فيه ان تبدو شخصية من شخصيات بروست مقبولة في نظر القارىء الذي يلتهم الروايات المتسلسلة : ان هاوي المفاجآت لن يؤمن بوحود كائنات منهمكة بتحليل عواطفها. ان الحقيقة السيكولوجية اختيارية متعددة النواحي ، او الرؤية التي يشكلها كل منا عنها ، على الاقل[2] ». ويضيف كليبر هادنس في كتابه (مفارقة عن الرواية): « ان الشخصية «الحية» هي افضل ما اخترعه المدرّسون » .

ان الرواية التي ارادت ما أرادته المسرحية فيما مضى من ايجاد تجانس لها (احتمال الوقوع اجتماعياً وسيكولوجياً ومأسوياً) قد وقعت في الافتعال الذي وقعت فيه المسرحية الكلاسيكية ، وان قوى القرن العشرين الحية قد ارتفعت صنيع الرومنطيقيين فيما مضى ، ضد هذا البحث عمّا هو مفتعل ومتواضع عليه : اي الكائنات البشرية المتلاحمة تلاحماً كاملاً ، وصنع « شخصيات » متينة ، متجانسة ، نموذجية ، مبالغ فيها ، وقل الامر نفسه عن « موضوع » الرواية : صنع مغامرة منتظمة ، من حياة مختلطة ، مغامرة مفجعة ومنسجمة في آن واحد - ذلك بأنهم لم يكونوا يتراجعون امام اي شيء ... ويرد هنري جيمس على الناقد والتر بيزنت الذي يؤكد ان على الرواية ان تقوم على « مغامرة » بأن (كل شيء) هو مغامرة حتى اصغر الاحداث شأناً . ويضيف قوله : « انني ارى مآسي داخل المآسي ومن خلال وجهات نظر لا حصر لها[3] » . ان المغامرة لا

---

(١) رنيه بويلسيف : آراء في الرواية ص ١٨٤ بلون ١٩٢٩
(٢) روجيه كيوا : قوى في الرواية ص ١٥٣ ساجيتير ١٩٤٢
(٣) هنري جيمس : فن القصة ص ١٩ لندن ١٩٤٨

تكفي الرواية التي تريد ان تكون (قصيدة) او مقالة اكثر من ان تكون رواية : « لقد صنع هنري جيمس من رواية تبدو للوهلة الاولى انها قصة ماهرة « لحكاية عن الاشباح » (دورة اللولب) من رمزية اللغة والصور الخفية قصيدة حقيقية موحية[1] » . ولقد جرّ أصحاب النظريات (قبل زمننا بمدة طويلة) الرواية فوق سرير بروكست لا لكي يقصّوا اطرافها بل ليطيلوا اعضاءها ، فأردنا في مذاهب يتفاوت حظها من الاهمال الآن (ولكنها قريبة جداً من كثير من البيانات الادبية المعاصرة !) رغبة الروائي في اصطحابنا الى « شيء ما هو (خلف) الحكاية والاشخاص والمكان ، شيء ما ابعد ايضاً ، حيث تستحمّ الحكاية والاشخاص والمكان في شيء اوسع[2] » . ذاك كان رأي اديب اميركي قبل «الرواية الجديدة» بزمن بعيد ، ورأى كاتب اسباني كجوزيه ماريا جيرونيللا الذي قال منددأ بأن « على الروائي اذا اراد الوصول الى كمال فنه أن ينجح في حل بعض المشكلات الاساسية داخلياً[3] » . على هذا النحو غدت الرواية نتاج تنسك شخصي وجمالي او اخلاقي ... اما عن طموحها في المعرفة « الكلية » فان فرنسوا مورياك يكشف عن كل مشاغلها الميتافيزيقية والروحية : « علينا ان نقول عن هذا الفن الذي امتُدح كثيراً وذُمّ كثيراً انه حقق هدفه وهو تعقّد الشخصية البشرية (...) ولسوف ينفذ وعد الحيّة العتيقة وسنصبح نحن معشر الروائيين اشباهاً للآلهة[4] » .

ذاك هو التوتر الداخلي و « ديالكتيك » شكل التعبير الادبي هذا : فحول كلام ثانوي - هو سرد حكاية - يجاب عن مشكلات الانسان الحديث الاجتماعية والميتافيزيقية والاخلاقية والسلوكية .

---

(١) بنشولد هيلن : أشكال القصة الحديثة ص ٢٢٨

(٢) أ. ك. برون : الايقاع في الرواية ص ٥٨ جامعة تورونتو ١٩٥٠

(٣) جوزيه ماريا جيرونيللا : الروائي وعالمه ص ٨ مدريد ١٩٥٤

(٤) فرنسو مورياك : الروائي واشخاصه ص ١١٧ كوريا ١٩٥٢

أليس تافهاً هذا الدور الذي تقوم به الرواية وكذلك السينما بل كل شكل آخر من اشكال الفن السردي ؟ لا شك في ذلك . ولكن باستثناء حضارتنا التي خلقت الرواية ، بالتحقيق ، كانت الاساطير والملحمة وحدها هما اللتين قامتا بهذا الدور ... فالرواية اذاً قد تابعت لا السرد المسلي بل الملحمة والاسطورة .

لقد أسلمنا ارفع مطامحنا وقلقنا وشهوتنا في البحث والاكتشاف الى ادنى الانواع الادبية ـ او الى أقلها بدائية : السرد ـ وان الصراع المستمر بين طبيعة هذا النوع الاصلية وبين متطلباتنا الراهنة ، وعلى مستويات مختلفة ، الامر الذي يسمح ، باستمرار ، بولادة كائن هجين ومسخ ؛ هو تركيب من ثرثرة وصوفية ووثائقية ، وأدب مسلٍّ وغم وبحث جمالي ومجاراة ادبية : انه الإله بروتيه .



في الكتاب الاخير من جيورجيات فرجيل حكاية اسطورة لها قوة الرمز ، هي اسطورة بروتيه ، راعي قطعان البحر غير البشرية ، انه عرّاف ثرثار كثير الهرب ، وهذا الشيخ حارس الاشكال الممسوخة يعرف بحكمته امرار المصائر ، لدى البشر والآلهة ، الا انه لا يبوح بها الا مرغماً . فهو سريع الافلات كالماء الذي يشكل عنصره ، وخدّاع كالشعلة ؛ ولسؤال هذا الإله والاستماع الى كلامه ، لا بد من الالتجاء الى الحيلة ، والوقوع فوقه على نحو مفاجىء ، وتقييده ... ولكنه لا يتكلم مع هذا ، وهو حتى يكون مقيداً بالاغلال يتحوّل بغضب الى حريق وحيوان وتنين وينبوع قبل ان يذعن الى حاجة الكائن الانساني الذي يلقي عليه السؤال .

تلك هي الرواية الحديثة : لقد حُمّلت ببطء وعلى نحو غير مرئي وتدريجي ، خلال قرن ونصف القرن ، لا بالاسرار الانسانية والغم الانساني وحسب بل بسر الغم والخلق ؛ مُعرّفة وعرّافة . ومع ذلك فالرواية التي عجزت عن اعطاء السر الكبير شكلاً قد تاهت في الهذر وتحوّلت منذ ان خيل الى الناس انهم أمسكوا بها ، لا الى شعلة أو غراءُ موجة بل الى « دراسة سيكولوجية »

و « وصف تصويري شيّق » و « تحليل اجتماعي » وقصيدة عابرة ، ومقالة مرائية وملحمة فلسفية ولغز او معادلة من الاعداد غير المعقولة ...

« أهمية الاتجاهات[1] » ، ان روايتنا لا تستطيع ولا تريد ان تعرّف لا بشكل ما ، ولا برمي ما . ان مراميها لمتعددة ـ اجتماعية وسيكولوجية ومسلّية وجمالية وميتافيزيقية الخ .. ؛ وان اشكال بروتيه لأكثر تموجاً اليهم بما مضى فمن رواية التورية في بعض المدارس الجديدة الى القصة التقليدية ذات الصياغة الماهرة ، مروراً بالحكاية الشعرية والاعتراف الخ... ما من شيء يسمح لنا بأن نحيط و (نحدد) عالم التعبير الادبي الكلي هذا ، الذي صار رواية على نحو تدريجي منذ نهاية القرن التاسع عشر : « يمكن ان تكون الرواية بلا موضوع ولا بنيان ولا تأليف[2] » ، كما كتب ذلك احد الروائيين في اوائل هذا القرن .

والواقع أننا نكلّف الرواية بالتعبير عن كل شيء في الانسان ، بما في ذلك لاإنسانيته ، واللاإنسانية التي تحيط به ، « راعي قطيع من الوحوش ، واكثر توحشاً منها » ان روايتنا لا تريد ان تكون شكلاً ادبياً ولا نوعاً ادبياً ... بل مجرد تكاثف بعض الصور ، صور الحياة ، او ما وراء الحياة ، صور مألوفة او صوفية اجتماعية او جمالية ، متغيرة في كل حين ...

ويمكننا تحديد هذا الوجود المتعدد الجوانب ، الشجي في بعض الاحيان ، للرواية ـ بروتيه ، بأن نرى فيه الصوت الذي ينطلق من حكاية ـ من « سرد » ـ ليعبّر عن كل ما ليس بحكاية : ذلك كان دور بروتيه لدى فيرجيل ، فقد كان تحت اكثر المظاهر اختلافاً ، وهو ما يفتأ يروي او يتظاهر بأنه يروي ـ وهذه هي قضية « الاسطورة » ـ يقدم جواب الآلهة لكل من كان يعرف كيف يرغمه على الاجابة .

---

(١) جيمبتيستا فيغاري : مصير الروايات ص ٩٦٦ مجلة أديس ١٩٥٦ – ١٩٥٧
(٢) بيا بوروجا : مجموعة آثاره ص ٣٢٦ مدريد

ولكن الرواية حينذاك ـ أي في ايامنا وبالنسبة الينـــا ـ لا تقدّر قيمتها بموضوعها وحسب (فهناك كثير من الدراسات التاريخية والاجتماعية) ... ولا بمهارة صحفي ندعوه روائيـــاً او بدهائه ... ان سحرها هو سحر (صوت) او (اسطورة) فهي تفتح ، من خلال حكاية خرافية ، الحياة والاسرار القائمة وراء الحياة ووراء الواقع ...

انها تستطيـع ان تقول كل شيء من خلال لاشيء . ولنا ان نتساءل آنذاك أين « صفتها » وأين « قيمتها » ومن أية ناحية نحبها أو لا نحبها ، ونستطيـع ان « ننقدها » ، كل مرة ، كما يجب ان يفعل ذلك الناقد او القارىء... ان جودة الرواية تقوم ، لا شك ، على قوة الرؤية التي تقدمهـا واقناعهـــا ، وقوة هذا الصوت الذي يتكلم ، او على ذاك البنيـــان الهندسي الذي يفرض نفسه بنفسه ويكشف عن بعض خصائص المدى الخيالي .

الفصل الرابع والعشرون

الرواية هي المؤثر

البحث عن مقياس جمالي :

– البناء الشعري في الرواية ، واللعب الفني بالمواضيع .
– المضمون والشكل ، الموضوع و « الاسلوب » .
– اغراء الرواية المزدوج .
– صحة النغم « النبرة » الشخصية ، المؤثر الموسيقي .
– المؤلف وموضوعه : الروائي في لحظة الصدق .
– تعريف الرواية : ابداع ادبي يستخدم القصة ، ليعبّر عن شي آخر .
– الموهبة والعبقرية في الرواية : فن كلي .

كان بول فاليري يقول ان هناك انصاباً تتكلم وانصاباً تغني . وان وضع الرواية ، آخر الامر ، لشبيه بذلك ، فالرواية تصبح كذلك فناً كفن العمارة أو الشعر ...

قد يقال وما هذا « الغناء » ? او هذا « المؤثر » ? انه لا يختلف في جوهره عن السحر الفني الذي نجده في السمفونية السابقة او في انشودة مال ايمه . فهو يقوم على نوع من ترتيب المادة ، وايقاع يتلقاه من المبدع اكثر مما يتلقاه من المادة نفسها اي الحجوم المعمارية والاصوات الموسيقية والكلمات الشعرية .

وبهذا المعنى فما من فرق البتة بين الرواية والشعر « ان الرواية هي شعر يقرأ ، كما ان الرواية المنظومة هي شعر يُغنى[1] » . والشاعر في رأي ميشيل بوتور[2] وأناتول فرانس يستعمل الكلمات اليومية الا أنه (يرتبها) ترتيباً خاصاً يعطيها « معنى جديداً ، وضياء جديداً » وحين ينظمها بطريقة مبتكرة يستطيع ان يعبر بوساطتها عمّا كانت اللغة المشتركة عاجزة عن التعبير عنه . ويتصرّف الشاعر على هذا النحو لا بالكلمات وحسب بل بالجمل، ذلك بأن نوعاً من الايقاع في تتالي الجمل يؤثر فينا في قصيدة (احزان اولمبيو) او في قصيدة (فصل في الجحيم[3]) .

ولكن ألا يسعنا أن نعطي ايضاً ايقاعاً لا للجمل وحسب بل للمحاورات

(١) مقابلة مع أناتول فرانس : الادب المعاصر
(٢) في المقطعين التالين ألخص محاضرة لميشيل بوتور
(٣) لهوغو ورامبو .

بأكملها ؟ وللحوادث وللمشاهد « الروائية » ولسلسلة بسيطة من الاحداث ؟ ان الروائي « يؤلف » في هذه الحال نوعاً من السمفونية او الرباعية الموسيقية : تتألف مادتها ، بالمعنى الواسع للكلمة ، من حركات العقدة او من الحساسية بدلاً من الحركات النغمية . وان ربط هذه الحركات واقامة علاقات انسجام بينها قائمة على التوافق او التعارض هو (فن) الروائي ، الشبيه بفن الموسيقي والشاعر والمهندس والمصور . ان الامر ليقوم دائماً على خلق علائق قيم وتوافق او عدم توافق في (تأليف) واسع . ان رواية (الحرب والسلم) تدين بعظمتها الى تشابك كتلها وموضوعاتها . « ان مسيرة الطباع وجولة موقف ، وسيطرة موضع او بيئة (...) تحدد ايقاع الاثر الادبي[1] » . ان الرواية كالموسيقا هي انفتاح مطلق ، والزمان (...) هو الشخصية الاساسية فيها في كثير من الحالات[2] ».

ان العبقرية الروائية هي اذاً نوع من الترتيب الموسيقي المؤثر الخيالي المثير العزاء لمادة ما متخيلة . « ان كل شيء او اي شيء يصلح لأن يتخذ موضوعاً لأثر روائي[3] » . ويمكننا اذاً أن نفكر بوجود « فن رواية » يتعلمه الانسان كما يتعلم «فن التوافق الموسيقي» وهو موجود على نحو لا جدال فيه ما دام الروائيون الكبار في نظر جمهور كبير يستخدمونه ؛ كما أن هناك تعليماً مفيداً في فن الرسم او التأليف الموسيقي : « ان تأليف الرواية لفن يمكن تعلمه ، ويمكن تعليمه الى حد ما ، كالصحافة بالنسبة الى كل تلميذ مثقف يتمتع بموهبة الخيال[4] » .

ومع ذلك فهذه التمارين المدرسية لا تكفي لابداع أثر رفيع ، كما هي الحال في التصوير أو الموسيقا. ذلك بأن الرواية ، ككل فن آخر ، تبدو انها تجيب ،

---

(١) بيير كوغان : مشكلات الرواية .

(٢) ماريانو باكيرو كويانس : مشكلات الرواية المعاصرة ص ٢٨ مدريد ١٩٥٦

(٣) ليون بوب : مخطط بحث في الرواية ص ١٧ غاليار ١٩٣٥

(٤) مرسيل باريار : محاولة في فن الرواية ص ١٢ شامبيون ١٩٣١

امّا انتهت ، عن صيغة كاملة ، عن « معــادلة روائية » ، الا ان هذه الصيغة ، بنتيجة اسقاط المـادة الروائية (المؤلف والموضوع) على الجبر الروائي ، لا يمكن استعمالها الا مرة واحدة ...



ان قيمة رواية كبيرة وقدرتها على اثارة الانفعال ونجاحهـا الفني تبدو ، على هذا النحو ، غريبة عن (موضوعها) ؛ انها تتعلق بغنى (غنائها الروائي) وقوة اصالته . ان كل شيء مصنوع من فن معارضة القيم ، وخلق تطابق وتعارض وعلائق بين الاشخاص والاحداث والبيئات والحوادث. ان فن رواية (دير بارم) هو توافق بين الافراد والمجتمـع ، بين الطموح ومذاق السعــــادة ، ثمـة اربعة موضوعات ـ فابريس ، سانسفرينا ، موسكا ، كليليا ـ وتصبح التغيرات بينهـا عذبة ، وتدعم ذلك كله حركة سمفونية يطعّمهـا دخول الفرنسيين الى ميلانو ووترلو ، ثم سحر الليتموتيف الخاص في شخص فابريس ...

ويقوم النجاح هنا في اللعب الفني بالموضوعات لا في الموضوعات نفسها ، فهي تتلخص في معادلة وفي علاقة رياضية بين عناصر الرواية حيث لا قيمة للعناصر في حد ذاتهـا ... ومن جهة اخرى فان هذه المعادلة لا يمكن الوصول اليها الا مع هذه العناصر ، وانطلاقاً من هذه العناصر ... إن مادة الرواية ليس لها أي دور في كمالها ، ولكن بوساطة هذه المادة يمكن الوصول الى هذا الكمال . ولا يمكن اعادة خلقها بتطبيقها على مادة مختلفة غيرهـا . ان كل رواية عظيمة تدين بجمالهـا الى (صيغة) ـ تنضج نضوجاً متفاوت الحظ في الوعي ـ ولكن لا وجود لصيغة عامة للرواية . فالصيغة المحددة والرياضية في كل حالة ، تختلف كذلك في كل حـالة .

ومن هذه النقطة تفترق صيغـة الابداع الفني عن صيغة القوانين الفيزيائية فقانون سقوط الاجسام هو نفسه ابداً على اي جسم طُبّق ، اما معادلة الايقاع الروائي او الغنـاء الروائي فهو جـديد كل مرة ، وفي كل موضوع ، ولدى كل

مبدع . وان سبب ذلك لواضح : فالعوامل في الفيزياء هي ثلاثة او اربعة اما في الابداع الفني فتبلغ الآلاف .

وبهذا المعنى فان الروايات العظيمة ، اذا كانت روايات يفرض « تأليفها » المؤثر والكبير نفسَه ، تستطيع ان تنتمي الى كل المدارس الادبية ، وتفسح قيمتها العالمية المجال لكل تلوينات الذوق الشخصي. ان فن باخ وموزار وبتهوفن وفاغنر ودبوسي لفن لا يناقش ، ولكن الانسان قد يؤثر دبوسي على فاغنر او بالعكس . وكذلك فان (الاب غوريو) و (دير بارم) و (الحرب والسلم) و (الأبله) و (أوليس) و (الوضع البشري) و (الانسان الذي لا سجايا له) تقدم ذاتها على انها آثار يأسرنا انسجامها الداخلي ومن ثمّ غناها ، بقوة الروابط التي توحي بها وتعقّدها ، وبايقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها ، ومع ذلك فقد نؤثر (أوليس) على (الأب غوريو) او بالعكس كما نؤثر دبوسي على فاغنر .

ولا يعني جعل الرواية « تأليفاً » ان نفرغها من محتواها ، وليس يمكننا ان نحوّل الفن الروائي الى موهبة في الترتيب حول موضوع لا اهمية له . ان هذه الموهبة مرتبطة لدى كل مبدع ، بالمضمون الذي يعالجه . فموهبة «التأليف» لدى موزار وبتهوفن وفاغنر ودبوسي تتعلق ببعض(المطابقات) التي تشكّل مضمونهم. ان الرسام ماتيس مؤثر وعظيم حين يصور الورود ، وورودلت حين يصور الوجوه المعذبة ، فاذا حملت ماتيس على رسم وجوه قلقة على الزجاج ، وحملت رودلت على رسم ورود غضة امام نافذة مفتوحة: فلن يكون لهما أية موهبة في «التأليف» والانفعال والايقاع... اننا لا نتخيل ان يكتب بلزاك تحقيقاً صحفياً عن الثورة الصينية ولا نتخيل مالرو يكتب مذكرات زوجين شابين...

ان (الايقاع) وهو عنصر مميز للفن ، نظري محض مبدئياً ، وشبيه بماهية افلاطونية او علاقة رياضية ، هذا الايقاع لا يمكن مع ذلك ان يُختلق ـ ان يتجسد ـ الا في ظروف فريدة ومحددة في كل حين . اننا لن نلقى ابد الدهر

الايقاع الفني لرواية (الحرب والسلم) : اذ لا بد لذلك من حالة اجتماعية معينة ، وكائن معين ، وروسيا الاقنان ، والنبلاء ، وفي منتصف القرن التاسع عشر ، والكونت ليون تولستوي الذي كان في آن واحد متصوفاً وانساناً انيساً ونبيلاً يكره الاشتراكية والمذهب الطبيعي .

على هذا النحو تستبعد المشكلة المزيفة في الرواية ، مشكلة « الموضوع » او « المضمون » ، كما يسهل استبعادها في الفنون التشكيلية . ان قيمة الرواية لا تقدر بموضوعها ومضمونها . ولكنها من غير هذا الموضوع ، ومن غير هذا المضمون لا يمكن ان تكون رواية. فليس الفن في الموضوع الا انه يتعلق به .

ذلك بأن الفنان هو ذاك الانسان الذي عرف ان يختار مضمونه الروائي . ولهذا لا يمكننا ان نفصل ابداً الموضوع عن الفن . ان اكثر الروايات مهارة بل اكثرها صدقاً وأشدها « موهبة » وأشدها صلة « بشخصية » المؤلف ، لتتهدم حين تعاد قراءتها ما لم يعالج المؤلف فيها الموضوع الذي كان موضوعه ، وان الدراسة المحددة الحية الصادقة لا تشكل الا « وثيقة » ولكنها لا تشكل رواية ما لم تجد ايقاعاً وغناء يصنعان منها شيئاً آخر غير مجرد لوحة احسن تأليفها .

ان على الرواية ، بالعنصر المؤثر الفني فيها ، ان « تتجاوز » موضوعها ، رغم ان هذا الموضوع شيء ضروري . « ان الرواية ، وهي اكثر الفنون كافة شبهاً بالحياة ، لا توجد حقاً الا اذا كانت الصورة التي تقدمها لنا ناجمة عن تمرد متعمد على اوامرها[١] » . ان رواية (الاب غوريو) هي شيء آخر غير دراسة اجتماعية . ورواية (الجريمة والعقاب) هي شيء آخر غير مسلسلات حوادث محلية ، ورواية (يوميات كاهن في الريف) هي شيء آخر غير يوميات كاهن في الريف . كما ان لوحة لماتيس ، وهذا شيء بديهي جداً ، هي شيء آخر غير الوصف الدقيق بل الوصف المرضي لدورن .



---

(١) للي كورمو : بنيان الرواية ص ٢١٩ بروكسل .

هناك اذاً عنصران في شخصية كل روائي : عبقريته في « التأليف » الموسيقي المؤثر ، الجبري ، والمراعاة التي يستطيع ان يبذلها في معالجة بعض المواضيع . وليس من شأنه ان يفصل هذين العنصرين: فهو لا يستطيع ان يثبت فنه ويخلقه الا في (مضمونه) الخاص .

وعلى هذا فإن القارىء يتعرض لاغراء مزدوج . فهو من ناحية اولى يحب رواية كاملة ، رواية يفتنه ايقاعها وانسجامها وتقابل انغامها . وهو يستطيع من ناحية اخرى ، كالروائي نفسه ، ان يؤثر بعض الموضوعات الروائية وبعض النهج الفنية وبعض المضامين الانسانية. فهناك هواة رواية الاغتراب والرواية الاجتماعية والرواية السيكولوجية ، والاسلوب السردي والاسلوب المزيف ، بل هناك ايضاً هواة الرواية البوليسية ...

من هنا كان تنوّع الاذواق الذي لا يمنع أبداً من التعرف على فن مستقل عن الاذواق الشخصية . اننا نعجب بالبراعة والحمية اللتين يرسم بهما روبنس الخيول واجسام النساء - حتى لو لم نكن نشعر بأية جاذبية في الحياة الحقيقية نحو الخيول والشقراوات المترهلات ، اننا لا نعود نرى هذه الاشياء بل ألواناً شقراً ومتوحشة ، وايقاعاً وخطوطاً وانفعالاً . ان روبنس لا يؤثر فينا بمواضيعه بل بحركة مضطرمة ومؤثرة ، موسيقية على نحوٍ ما ، تتجاوز الموضوع . ومن البديهي اننا اذا كنا نحب المشاهد الطبيعية فسوف يغرينا (بوسان) بطريقة أكثر « شخصية » .

كذلك نستطيع ان نتعرض لجاذبية رواية (عقدة الافاعي) القاتمة الكاملة ، من غير ان نحب العواطف القاسية المرضية ، او نميل الى بندقيات المعارك في رواية (الأمل) : شأن صعوبة جبر داخلي وساحر لعذاب نفسي او عمل رجولي، حتى ولو كنا لا نهتم بالعذاب النفسي او بالعمل الرجولي .

وهكذا فان كل تسجيل مزدوج للمراعاة الشخصية يقدم نفسه للقارىء على شكل هذا « الموضوع » او « النهج » - اغراء سطحي يوافق مزاجه وتكوينه -

والسحر الملحّ الذي يمارسه اثر وجـد ايقـاعه وفرض نفسه حول موضوع غريب عن السامع . وهذا السحر «الحلال» يشكل ، بديهياً ، التعريف الوحيد الممكن للرواية التي لهــا قيمة : السحر الذي يحتفظ بتأثيره على قارىء لا يبالي بمضمونه واسلوبه .



ان مرد متعتنا اذاً قائم في استماعنا الى (كلام صحيـح) . وليس من الاهمية في شيء ان تتناقض الحقـائق المعروضة . فستندال وبرنانوس على طرفي نقيض ، ومع ذلك فهما يجتمعان في حقيقة الرواية العظيمة وصحتها . ونحن نستطيع ان نعارض آراءهما ونتائجهما ، كما نسلم بوجود احزاب متناقضة في حياتنـا ، ولكننا لا نفتأ نقتنع بهذا الحزب أو ذاك ...

وهكذا فالرواية النادرة تفرض نفسها بحقيقة واتقان ومؤثر موضوعي يمكن تحديد ذلك كله : فهذه العناصر تتأتى من التوافق بين وسائل الانسان وما أراد ان يعبّر عنه : « ان الرواية في أوسع تعاريفها هي انطبـاع شخصي عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتهـا بالدرجة الاولى ، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع[1] » .

والواقع ان قوة الكتاب لا تكمن ابداً في الموضوع ولا في الافكار الصلبة بل في الغناء الناجح الصحيـح - مهما كان النهج الفني الذي استعمله الروائي - الغناء الذي عاش فيه هذا الموضوع وتلك المرامي . ان الرواية العظيمة تفرض نفسهـا باتقانها ، وهذا الاتقان هو الذي يحددهــا على حد تعبير غوته : « ان الرواية ملحمة ذاتية يتخذ فيها المؤلف حرية تصوير العالم على طريقته . وكل ما في الامر ان نعرف هل له طريقة خاصة به . أما ما تبقى فيمضي دائماً من تلقاء نفسه » .



(١) هنري جيمس : فن القصة ص ٦٢ لندن .

وهكذا ، « فهذه الكائنات الحية (...) وهذه الاحداث (...) لا تدين بحقيقتها الى إعادة تركيب الواقع ، مهما كان ماهراً . بل تدين بحقيقتها الى مجرد انفعال الكاتب[1] » . ليس من أهمية كبيرة لمضمون الرواية . فما يلفت الانتباه قائم في النبرة . فالمرء يستطيع ان يروي أية حكاية مبتكرة او بالية ، ونحن نتعرف الروائي الحقيقي بغنائه . ان حقيقة الرواية ، كما هي الحال في الرسم ، ليست في الموضوع بل في الاسلوب . ولست اقصد بالاسلوب طريقة الكتابة ، لأننا في هذه الحال سنحصل على لغويين واسلوبيين لا على روائيين ، بل أفهم من هذه الكلمة « الطريقة » ونبرة المؤلف الخاصة ليس من اهمية كبيرة للموضوع الذي يعالجه رمبرانت ، فهو رمبرانت . اننا لنبتسم لتلك الشروح عن سمفونيات بتهوفن التي تشرح لنا ان هذه الحركة هي عاصفة في الغابة ، انها بتهوفن . انني اشك اذاً ان تكون الرواية الحقيقية هي هذه الحكاية بشكل خاص ، انها هذه النبرة بخاصة ، والطريقة والاسلوب اللذان عرف المؤلف كيف يصوغ بهما أية قصة كانت . قد يكون جوليان سوريل شخصية سيئة الا ان ستندال قد عرف كيف يجد النبرة الصحيحة ليتحدث عنه ، وان عدداً من روايات برنانوس هي روايات ضعيفة التأليف ولكن نبرة برنانوس تحول عدم مهارته الفنية الى حقائق صاعقة ؛ ويحمل تفكير كامو تناقضات ولكن نبرة كامو تحلها ضمنياً .

بهذا النجاح تفرض بعض الكتب نفسها كما تفرض السمفونية السابقة نفسها ، وهي كتب قليلة على كل حال كـ (دون كيشوت) و (روبنسن كروزو) و (ديو بادم) و (الابله) و(الحرب والسلم) و (الوضع البشري) ، وهذا النجاح الروائي يقوم ، بداهة ، فوق كل خلافات المدارس الادبية . بل يبدو انه مستقل عن النهج الفني ومرامي الروائي . « اذا كان روائيونا قد اثبتوا شيئاً فهو ان الرواية ، على خلاف ما يعتقد الناس ، لا تستطيع ان تستغني عن الكمال بيسر ، كل ما في الامر ان هذا الكمال الفريد ليس دائماً كمالاً

---

(١) برنار غرصه : حول الالهام الروائي في مجلة الزمان ٦ ايار ١٩٦٣

شكلياً[٢] » .

ان نوعاً من المؤثر يتجاوز المؤثر، كما تتجاوز الموسيقى اللحن ، يسم في بعض الاحيان أثراً لا شيء يميزه مسبقاً ، لا موضوعه ولا افكار المؤلف ، ولا الوسائل المستعملة فيه . انه يبدو وكأنه ولد من اقتناع ناجح ، واتفاق تام بين مؤلف ما وموضوع ما . وقد حدث ، مصادفة ، ان ما كان يحلم به ستندال حين فكّر برواية (دير بارم) يطابق مطابقة دقيقة بعضاً من الحماسة والنبل والصلابة ، كانت في ذلك الحين حماسة ستندال ونبله وصلابته . ان خيـال دانيل دوفو المدفّق الغزير ، القاسي بعض القسوة ، عام ١٧١٩ ، كان كما ينبغي أن يكون تمـاماً لكي يعطي حكاية (روبنسن) شكلها الكامل. ولو ان الموعظة الاخلاقية ازدادت فيه قليلًا لصار الكتاب مملًا ، ولو ازدادت النزوة فيه لغدا تافهـاً ، ولو كان مزاجه اقل امرأً لنقصت قوته . وما علينا الا ان نقرأ تتمة (مغامرات روبنسن كروزو) ...

ولكن هل نحتـاج الى توافق تام بين الفكرة وتحقيقهـا وحسب للوصول الى الأثر الفني الرائع ؟ يبدو ان ذلك هو قضية موهبة لا نتيجـة مصادفة موفقة . وفي الحق ان الموهبة تبلغ ذلك ، وهي تبلغه في اغلب الاحيان . ولكن هناك شكلين لهذا الاتفاق : احدهما نتيجة المهارة والصنعة والحنكة ، وفي هذه الحال نشعر ان المؤلف يسيطر على موضوعه ووسائله وان أثره الادبي كامـل ، حيث رتّب كل شيء بدقة وكان مرضياً بأكمله : آلة الزمن لولز ومرسَلو لجنفوا . اما ما ينقص هذا الكمال فذرّة من الجنون . ان الجنون والمؤثر يولدان ، على نقيض ذلك ، حين لا يقوم الاتفـاق بين الموضوع والكائن الذي يخلقه وينفـّذه نتيجة مهارة بل نتيجة رنين .

وليس من سبيل البتة الى التنبؤ بهذا الرنين وحسابه وبنـائه ارادياً وبشكل مضمون ، الامر الذي ينطبق على الصوت الانساني نفسه ايضاً. فالناس ، بعامة ،

(١) البير كامو : مشكلات الرواية

يتحدثون حديثاً يتفاوت في صحته ، وان جملهم وكلامهم تتفاوت في حظهـا من الصواب ، وقد يحدث لكل انسان ان يعثر في بعض الاحيان على « النبرة » الصحيحة . فهذا الفرد قد يكون ذا قيمة أو لا يكون كذلك . يقول فجأة ، ذات يوم ، كلمات تؤثر فينا ، وجملًا تلائمه وترن رنيناً كاملًا... وهناك موضوع بالنسبة الى كل كاتب كبير ـ مخطط رواية تخفق فيه الشخصيات والجمل ـ سيصنع منه المؤلف أثراً لا ُيرد ، ولقد صنعت حساسيته وخيـاله ووسائله التعبيرية بل مفرداته نفسها سلفـاً لهذا الموضوع ، لهذه الرواية . وان معظم الكتّاب لا « يعثرون » عليه فيحومون حوله أو يفرضون على انفسهم مواضيـع أخرى ... ومع ذلك فقد يحدث ان « يقع » روائي بين كثيرين غيره على المخطط الخيـالي واللفظي الذي يجيب بدقة على قيمته المضمرة ، وليس في ذلك أية غرابة ، مـا دام كل منهم يبحث عنه بشكل شعوري او لا شعوري ...

ان كل شيء ليجري كما يجري في التحليل النفسي حيث ينبغي على كل فرد ان يعثر على مأساة طفولته ، ينبوع كل عقدة . ولكن ليس من حاجة البتة الى الالتجاء الى التحليل النفسي ، الا من باب المجاز ، لأن الدافع الروائي لدى كل فرد ليس سراً غارقاً في اللاشعور ولا امراً فرضته الآلهة . انه بكل يسر مخطط الابداع والتعبير الذي يلائم الافكار والصور والتجربة ولغـة الانسان الذي هو موضوع البحث . فليس ثمـة من شيء عجيب اللهم الا استحالة تقديره وتحـديده بدقة ، نظراً لتعقّد الشخصية الانسانية . وان المصادفة وحدهـا هي التي اتاحت اذاً لبعضهم اكتشافه دون أن يتعمدوا ذلك . بل ان الروائيين الممتازين ، الروائيين الموهوبين قد وجدوا «تقريباً» نوعهم ؛ وخطؤهم انهم اكتفوا في اغلب الاحيـان بهذا الشيء التقريبي الذي يكفي ، وقد يكون أفضـل في كثير من الاحيان ، لذا كان الامر يتعلق بنجـاح ادبي شريف وتجـاري . اما اذا كانت مطالب الانسان اكثر الحاحـاً ، وكان له حظ اكبر فسيجد نفسه امام تقريب أصح وسيكتب حينئذٍ كتاباً عظيماً ، وهذا الكتاب لا يرى الناس دائماً عظمته

مباشرة .

ومن جهة اخرى فليس بين أيدينا أية طريقة لتعرفه سوى صفاء النبرة ، وهذا ما ندعوه بلغتنا الراهنة في تعابير اذاعية (الموافقة الصوتية) الكاملة ، كما لو كانت الموضوعات الروائية الممكنة خليطاً من الموجات في الاثير ، وعلينا ان نلتقط مصدر البث دون اختلاط أو تداخل . وليس المقصود طبعاً صحة اللغة او نقاءها ، ولا سهولة الراوي او أهمية حكايته . ان المهم ان يكون الصوت الذي يقول هذه الحكاية ، لأنه متفق تمام الاتفاق مع محتواها الانفعالي او الميتافيزيقي ، مؤثراً صافياً دون ان يكون هذا الصفاء آلياً ، ومقنعاً دون ان يعتمد على البراهين . ان اتفاق الانسان مع اقواله نادر في الحياة ، ولم يوجد قط الا لدى بعض الناس البسطاء وبعض الحكماء وبعض القديسين ، ولا يذهلنا ان يكون الامر كذلك في مجال الادب ...



لقد استطعنا ان نحدد الرواية الحديثة من خلال تاريخ طويل : فهي ابداع أدبي يستخدم القصة ليعبّر عن شيء آخر . ولكن الاصعب من ذلك ان نقيم مقياساً للقيمة ، ومبدأ للحكم ، كما يتمنى الناس ذلك على نحو مبتذل ذلك بأن الرواية العظيمة ، الرواية التي تصبح أثراً فنياً كما أشار الى ذلك موريس بلانشو تتحدد بخصائص تناقض مناقضة دقيقة الخصائص التي تصنع قيمة الانتاج الروائي المنتشر : « ان الرواية ، كما نفهمها ، تفرض نفسها وحيدة صامتة في معزل عن هذه الكتلة الضخمة من الكتب المكتوبة بموهبة ومهارة وسماحة حيث يدعى فيها القارىء الى تعرف حيوية نوع لا تنفد امكانياته[1] » . ان القيمة الفنية لرواية (دير بارم) ليست اطالة لرواية (اسرار باريس) بل نفياً لها ، وليست رواية (الانسان الذي لا سجايا له) كتاباً أنجح من رواية (آل دميشيل) لتيد مونيه بل هو نقيض لها ...

(١) موريس بلانشو : كتاب المستقبل ص ١٣٣ غاليار ١٩٥٩ .

إن على كل ناقد ـ بما في ذلك هذا « الناقد » الذي هو القارىء على وجه التحقيق ـ أن يعتمد على مقياسين متناقضين امام « رواية » ما : فإما ان يعتبر الكتاب تسلية او وثيقة او اختياراً ، عند ذلك يقدم اليه هذا الكتاب ، بشكل لطيف منسجم مريع التمثل مادة يجدها اليوم بشكل ادنى في المجلات ؛ او ان يرى في الرواية محاولة في الابداع المحض ، محيرة ، ملحة ، مسيطرة ، شأن سمفونية او قصيدة صعبة .

وان الناس لتقرأ النوع الاول من الكتب بشغف ، وقلما تعيد قراءتها ، وهي تقرأ غالباً ، اما بالنسبة الى النوع الثاني فان الناس تحتفظ بها ، هذا ان لم يكن المرء بطبيعة عمله او بذوقه شخصاً « رقيقاً » ، احتفاظها بتسلية شاقة لفترة من فترات الفراغ والتأمل محددة جداً .

ويظل الخط الفارق بين النوعين متموجاً ؛ بل ان هومير ورابليه ، وهوغو وتولستوي يشتركون في النوعين كليهما ... وبماذا عسى نبدأ « محاضراتنا » في جامعة شعبية ـ او في عامنا الدرامي الذي وجب على ثانوياتنا اليوم أن تخصصه للرواية ، هذا القوت المشترك الوحيد ـ ان لم نبدأ بقراءة ومناقشة ودراسة تاريخية وروائية لرابليه والاحمر والاسود وسيلفي والحرب والسلم واسرة تيبو والأمل ، حتى ولو كان ذلك كمدخل للتاريخ ولتبلور الاتجاهات الادبية او كـ « رائز » ايضاً بالنسبة الى مختلف المجموعات المميزة للتلاميذ ؟ كما ان البرنامج نفسه والرائز نفسه سيسمحان ايضاً بتحديد اكثر الاذهان تثقيفاً وتصنيفها ـ ان لم نقل توجيهها ـ ... وهنا فقط تمتزج سهولة القراءة والجاذبية التي تشكل أدنى مراتب هذا النوع اغراء ، وذاك المطلب الاخلاقي او ذلك الايقاع الجمالي وهي الامور التي تعطي الرواية صفتها الفنية والانسانية الحقيقية .

واننا لنجد ان هاتين الجاذبيتين الروائيتين متميزتان بعضهما عن بعض في كل مكان ، بين ادعاء مفرط ومجاملة مبتذلة . ان قراءة آثار الجماليين او المبدعين المرموقة ـ من فرجينا وولف الى روب غرييه ـ تتطلب انقلاباً في الروتين وفي

عادات الفكر والحساسية . وعلى نقيض ذلك فان الرواية التصويرية او الوثائقية او السيكولوجية او الاجتماعية تجتر هذه العادات الرتيبة نفسها ، حكايات الاسرة ، وفواجع الحب الصغيرة ، فتغرق قراءها في عالم الثرثرة الصغير ، وفي الابتذال وفي « الحياة » والحوادث اليومية الجديدة ...

هناك اذاً ، نظرياً ، قطبان يتجاذبان الرواية بجيبان عن ثنائيتها القائمة بين منشئها («السرد») ومطامحها ، دون ان نشير الى اشكالها الاكثر شعبية ، او الى اكثر اشكالها مغالطة .

أليس الأمر كذلك في كل فن كامل ، وفي كل فن حي ؟ ان فناً لا يحاسب فيه الهزال والمهارة لهو فن ميت - كالشعر في أيامنا. وينبغي أن نتوقع كل شي من الرواية ما دامت تمثل حتى الآن مجمل الانسان الحديث : ذاك المزيج المؤلف من افضل الاشياء وأردئها ، من الفن والانتاج السهل الذي يميز كل شيء حي من اشكال التعبير ، وبهذا التباين وهذا الاختلاط - حيث يقوم التاريخ والذوق باصطفاء الافضل - تفرض هذه الفعالية المبدعة على نحو متفاوت ، ومنها أراد الانسان الغربي الذي تذرع « بالحكاية » الخيالية ان يضع افضل ما فيه ، اي التعبير المبتذل عن حاجاته ، والتعبير الملح عن مصيره .

فلورنسا ١٩٥٩ — ١٩٦٢

الفهرست

الباب الثالث

بروتيه او الرواية

R.-M. ALBERES

HISTOIRE DU ROMAN MODERNE

Texte traduit en arabe

par

Georges SALEM

EDITIONS OUEIDAT
BEYROUTH - PARIS



EDITIONS MEDITERRANEE
BEYROUTH - PARIS